

VIOLETTA BRÁZHNIKOVA TSÝBIZOVA

LA INFLUENCIA DE ICHIKAWA EN'NOSUKE III EN LA
EVOLUCIÓN DE LOS RECURSOS ESCENOGRÁFICOS DEL
TEATRO KABUKI Y SU RELACIÓN CON LA PUESTA EN
ESCENA DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR
LA DOCTORA KAYOKO TAKAGI TAKANASHI, PROFESORA
TITULAR DE LENGUA Y LITERATURA DE JAPÓN DE LA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DEL ESPECTÁCULO
FACULTAD DE HUMANIDADES

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

2011

Tesis que, para la obtención del Título de Doctor, presenta Violetta Brázhnikova Tsýbizova bajo la dirección de la Doctora Kayoko Takagi Takanashi, Profesora Titular de Lengua y Literatura de Japón de la Universidad Autónoma de Madrid.

Vº Bº

La directora de la tesis doctoral

ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN

Recorrido

El porqué de la elección del tema de la tesis

Fortalecer el puente cultural entre España y Japón

Criterios metodológicos y organizativos

Condiciones del desarrollo del trabajo de investigación.

Agradecimientos

CAPÍTULO PRIMERO: CONTEXTO ESPIRITUAL DEL SURGIMIENTO DEL TEATRO *KABUKI*

Introducción

1.1. *Shintō*

1.1.1. Nacimiento del *Shintō*

1.1.2. Mito de Amaterasu como fuente para la
deificación del emperador

1.1.3. *Kokugaku*

1.1.4. Estructura interna del santuario *shintōísta*

1.1.5. Presencia femenina en el *Shintō*

1.1.6. Purificación

1.2. *Zen* como filosofía imperante en el período Edo

1.2.1. Tendencias espirituales durante el período Edo

1.2.2. *Tao*

1.2.2.1. Áreas de aplicación del *Tao*: el cuerpo y la razón

1.2.2.2. Superación del egoísmo individualista como
base de la felicidad terrenal

1.2.3. Budismo

1.2.3.1. Raíces

1.2.3.2. Llegada e instauración

1.2.3.3. Convivencia del budismo con el *Shintō*

1.2.4. *Zen*

- 1.2.4.1. Objetivos
- 1.2.4.2. Aquí y ahora
- 1.2.4.3. Dominio de sí
- 1.2.4.4. Obra interior
- 1.2.4.5. Pobreza
- 1.2.4.6. Vías de alcanzar el dominio de uno mismo
- 1.2.4.7. Concentración
- 1.2.4.8. El despertar
- 1.2.4.9. La belleza de lo evanescente

Conclusiones

CAPÍTULO SEGUNDO: VALORES ESTÉTICO-FILOSÓFICOS DEL PERÍODO EDO

Introducción

2.1. Camino de *bushi*

- 2.1.1. Camino hacia el período Edo
- 2.1.2. Estructura político-social del período Edo
- 2.1.3. Restauración (Revolución) Meiji

2.2. Valores morales en el período Edo

- 2.2.1. Idealización de la casta *bushi*
- 2.2.2. *Bushidō*
- 2.2.3. La noción de *giri*
 - 2.2.3.1. Estructura familiar en el período Edo
 - 2.2.3.2. La familia en la era Meiji
 - 2.2.3.3. La mujer en la sociedad contemporánea japonesa
 - 2.2.3.4. *Giri*

2.3. *Ukiyo*, mundo de los *chōnin*

- 2.3.1. La clase de los *chōnin* en su existencia cotidiana
- 2.3.2. *Ukiyo* como representación del gusto estético de los *chōnin*
- 2.3.3. Imágenes del *Ukiyo*
- 2.3.4. *Yakusha-e*
- 2.3.5. *Mujō*

A modo de conclusiones

CAPÍTULO TERCERO: ANTECEDENTES DE LA PLÁSTICA TEATRAL DEL KABUKI

Preámbulo

3.1. Teatro *Nō*

- 3.1.1. Introducción al *Nō*
- 3.1.2. Origen del *Nō*
- 3.1.3. Técnica actoral en el *Nō*
- 3.1.4. Escenario del *Nō*
- 3.1.5. Personajes
- 3.1.6. Máscaras
- 3.1.7. Vestuario
- 3.1.8. Mundo sonoro del *Nō*
- 3.1.9. Programa del *Nō*

3.2. *Kyōgen*

3.3. *Ningyō Jōruri*

- 3.3.1. Raíces
- 3.3.2. Muñeco
- 3.3.3. Factor humano
 - 3.3.3.1. Manipuladores
 - 3.3.3.2. *Tayū. Shamisen*
 - 3.3.3.3. Chikamatsu Monzaemon
- 3.3.4. Después de Chikamatsu

Conclusiones

CAPÍTULO CUARTO: ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS EN EL TEATRO *KABUKI*

Introducción

4.1. Breve historia del teatro *Kabuki*

- 4.1.1. Orígenes del teatro *Kabuki*
- 4.1.2. Estilos y tipos de escena en el teatro *Kabuki*
- 4.1.3. Etimología del término “*Kabuki*”
- 4.1.4. Surgimiento del *onnagata*
- 4.1.5. Mujer como gran ausente en el teatro *Kabuki*
 - 4.1.5.1. Consolidación de la figura del *onnagata*
 - 4.1.5.2. Mujer en el *Kabuki* actual
- 4.1.6. Establecimiento del teatro *Kabuki*

- 4.1.7. Personajes masculinos en el *Kabuki*
- 4.1.8. Fuentes principales del teatro *Kabuki*
- 4.1.9. Condiciones sociales del desarrollo del teatro *Kabuki*

4.2. Elementos estéticos

- 4.2.1. *Mie* e interpretación vocal
- 4.2.2. Concepción cromática
 - 4.2.2.1. Iluminación
 - 4.2.2.2. Maquillaje
 - 4.2.2.3. Vestuario y peluquería

4.2.3. Elementos acústicos

- 4.2.3.1. *Shamisen*
- 4.2.3.2. *Gidayū*
- 4.2.3.3. *Hyōshigi*

4.3. Perfeccionamiento del edificio teatral del *Kabuki*

- 4.3.1. Edificio teatral contemporáneo
- 4.3.2. *Hanamichi*
- 4.3.3. *Mawari-butai*
- 4.3.4. Otros aspectos
 - 4.3.4.1. Escenario
 - 4.3.4.2. Tablado
 - 4.3.4.3. Decorado y *atrezzo*

Conclusiones

CAPÍTULO QUINTO: APLICACIÓN DE LOS RECURSOS ESCENOGRÁFICOS DEL TEATRO *KABUKI* EN *DIE FRAU OHNE SCHATTEN*, VISTA POR ICHIKAWA EN'NOSUKE III

Introducción

5.1. Resumen de las influencias del teatro *Kabuki* sobre el teatro europeo: Meyerhold

- 5.1.1. Meyerhold: inspiraciones escénicas
- 5.1.2. Simbolismo como una de las constantes principales en el
teatro *Kabuki* y en la dramaturgia meyerholdiana

5.2. Ichikawa En'nosuke III

5.2.1. Desde los inicios hasta la entrada en el siglo XXI

5.2.2. *Super Kabuki*

5.2.3. Escenografía en *Super Kabuki*

5.2.4. Vestuario en *Super Kabuki*

5.2.5. Iluminación en *Super Kabuki*

5.2.6. Uehara-En'nosuke

5.3. *Die Frau ohne Schatten* en el Teatro Real

5.3.1. Ichikawa En'nosuke III vs. Pinchas Steinberg

5.3.2. *Die Frau ohne Schatten* op.65 y sus autores

5.3.3. *Die Frau ohne Schatten* en Madrid: intérpretes

5.3.4. Argumento

5.3.5. Equipo artístico

5.3.6. Prensa: escenografía

5.3.7. Prensa: vestuario

5.3.8. Prensa: iluminación

Conclusiones

CONCLUSIONES GENERALES

ANEXOS

Ilustraciones

Glosario

Japón. Breve recorrido histórico

Líneas básicas del pensamiento oriental

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

RECORRIDO

El camino hacia una meta rara vez es recto y fácil. Para la realización de este trabajo de investigación se ha precisado de un estudio de la documentación accesible en España en los idiomas europeos tales como el español, ruso, inglés, y en ocasiones, italiano, alemán y francés. Sin embargo, no ha sido suficiente el material requerido para realizar una investigación tan larga y compleja como es el caso. Por ello se ha buscado la forma de acceder a los materiales en el idioma original del fenómeno que ocupa esta Tesis Doctoral. Gracias al esfuerzo del Gobierno de Japón y de la Embajada de Japón en España, ha sido posible realizar el trabajo de campo en la Universidad de Waseda (Tokio). Se ha recibido mucha ayuda por parte de los guías inesperados en este viaje, quienes han puesto de su parte la amabilidad de prestar su tiempo y ganas de acompañar a quien firma esto.

Este trabajo de investigación, tras mil tropezones, desengaños y rodeos, en el proceso de la realización, se ha dividido en tres planos. El primer plano se corresponde con el estudio del teatro *Kabuki* original (歌舞伎^{かぶき}). En el segundo plano aparece la innovadora versión del mismo, *Super Kabuki*. En el tercer y el último plano aparece una ópera

centroeuropea, cuya puesta en escena fue realizada en Madrid con la utilización de los presupuestos visuales y plásticos del *Super Kabuki* en nuestros días. Con todo ello, en todo momento *Kabuki* sigue siendo el principal objeto de estudio.

EL PORQUÉ DE LA ELECCIÓN DEL TEMA DE LA TESIS

Las razones por las que una investigadora de origen ruso afincada en España se sumerge en el estudio comparativo de una de las formas tradicionales del teatro japonés y de la utilización de los recursos escenográficos del mismo en Europa, son varias. La herencia formativa y la situación geográfica de Rusia han proporcionado una visión algo distinta respecto a la que pueda tener un español de nacimiento sobre ciertas cuestiones socio-culturales. Sobre todo, tal hecho se ha descubierto durante el mencionado trabajo de campo.

Siendo vecino tanto de Japón como de los países de Europa Occidental, el pueblo ruso comparte algunos aspectos de forma de pensar, de vestir, de comer, de pasar el tiempo, de trabajar o de vivir, con todos ellos a la vez, también teniendo costumbres propias. Determinados hábitos japoneses pueden chocar a un alemán o a un español y al contrario, quizá, pero no a un ruso. Para ello basta con analizar el comportamiento humano en el Japón clásico y en la Rusia soviética, sin olvidar de que la Rusia de hoy es la heredera de los setenta y cuatro años que duró dicho régimen. El quitarse el calzado en el umbral de una vivienda propia o ajena forma parte de la convivencia tanto en Japón como en Rusia, cosa poco habitual en Europa Occidental. Cubrir el suelo y dividir una única habitación de la casa con biombos u otros medios; ciertos fenómenos lingüísticos; la preocupación por el deber y la disciplina; el contar cerrando los dedos de la mano en lugar de abrirlos; la expresividad reducida y represada; la preponderancia de los deberes sobre los derechos; el contener de los deseos; la puntualidad; el prevalecer de lo colectivo sobre lo privado (haciendo daño al otro, uno se hace daño indirectamente, además de perjudicar a la comunidad a la que pertenece); la importancia de la imagen de cara al

público (el haber caído en las manos enemigas durante la guerra, incluso en un estado inconsciente, es una marca vergonzosa para toda la vida. Es preferible morir luchando para evitar el juicio destructor de la sociedad). Además, existe el fenómeno de la lucha, en ocasiones encubierta, por los derechos del individuo. Todos estos aspectos y un largo *et cetera* vienen impuestos por la educación tradicional en ambos países.

Aparte de dichos aspectos de comportamiento que unen a Japón con Rusia, existe un importante número de los hábitos de la vida contemporánea rusa que se comparten tanto con el resto de Europa como con otros países de procedencia occidental. Por otra parte, dado que esta investigación se realiza para una Universidad española y en el idioma estatal, cabe indicar que España y Rusia comparten el *tempo* de percibir los fenómenos, de comunicarse y de ritmo de vida, un *tempo* vertiginoso para la cultura clásica japonesa, cuyos silencios, en la conversación, y espacios, en las artes gráficas, se corresponden con una estructura mental diferente. El Japón clásico elabora la estética del intervalo (間合^{まあい}, *ma-ai*), donde éste tiene la misma importancia que la palabra o el trazo.

Sin embargo, en la época de la globalización, Internet y la metafórica desaparición de las fronteras, el intercambio es inevitable. Aunque cabe indicar que Rusia parece seguir conservando su identidad a pesar de haberse transformado en un país capitalista de manera acelerada. Lo mismo ocurre en Japón que no ha perdido la identidad propia a pesar de la ingerencia de lo extranjero.

A pesar de los cambios radicales en la dinámica de vida, Rusia no ha dilapidado su bagaje cultural amplio, profundo y rico. En los últimos años se sigue desarrollando la secular tradición de estudios orientales. Han salido nuevas publicaciones relacionadas con la poesía japonesa, se han editado las monografías sobre las artes marciales y el Zen (禅^{ぜん}), e incluso se han publicado las traducciones de los textos dramáticos tanto del teatro *Nō* (能^{のう}) y *Kabuki*, como de otras formas teatrales. Una vez disuelta la Unión Soviética, no ha desaparecido el interés que tiene la nación rusa por sus vecinos japoneses y por su pasado mítico-histórico. Se trata de un interés fomentado durante décadas por el gobierno soviético. Como resultado de

ello, en las estanterías de los estudiosos y del lector ruso medio reposan ensayos sobre diversos niveles de cultura de Japón, realizados en los años sesenta-setenta del siglo pasado, impulsados por la Academia de las Ciencias de la URSS y el departamento de la misma dedicado al estudio de las ciencias orientales.

La fascinación por la misteriosa y a la vez profundamente cercana cultura japonesa que se percibe de la poesía de cada letra, cada ideograma, cada estampa, cada fotografía, no puede no contagiar y/o avasallar a un alma sensible a una belleza sublime, una crueldad controlada, una violencia contenida y disciplinada y un lenguaje ordenado y preciso. Todo ello ha llevado a quien firma esto, una profesional del medio interpretativo, a la intención de conocer mejor el teatro *Kabuki* y a hablar desde el punto de vista de quien ocupa el escenario habitualmente para dar vida a un personaje. La experiencia profesional dentro del mundo de la interpretación puramente europeo, alejado en todo, a primera vista, del objeto de estudio, es, sin embargo, una razón de peso para buscar el acercamiento a éste, a estudiar desde la *praxis* la concepción escenográfica, dado que el personaje nace en un espacio creado específicamente para que la ceremonia se desarrolle adecuadamente.

FORTALECER EL PUENTE CULTURAL ENTRE ESPAÑA Y JAPÓN

En el transcurso de esta investigación, se tratará de acotar el estudio comparativo de la utilización de los recursos de la plástica escenográfica del teatro *Kabuki* en su hábitat cotidiano y de la aplicación que se les puede dar en una puesta en escena en España, tratándose de una obra lírica europea, dirigida por una personalidad en el mundo *kabuki*, director y actor Ichikawa En'nosuke III (三代目市川猿之助^{さんだいめいちかわえんのすけ}). El terreno de la investigación se preparará a través del breve análisis de distintos factores que llevan al fenómeno a su estado final, puesta en escena de *Die Frau ohne schatten*, de Richard Strauss, en el Teatro Real de Madrid. Por ello, varios aspectos de la cultura clásica japonesa se verán desglosados. Entre

ellos se examinará brevemente el pensamiento búdico que, en parte, está en los orígenes del teatro *Kabuki*. Tal hecho se reconoce como prolongación común del rito, desarrollo acontecido en las religiones y las modalidades teatrales en el mundo entero, ya que la base de ambos fenómenos culturales sigue siendo el rito. También se explicará el *Ukiyo* (浮世^{うきよ}), como concepto primordial para comprender la cultura de masas de Edo, de la cual surge el *Kabuki* primitivo. La clase de los *chōnin* (町人^{ちょうにん}), con su existencia condicionada por el sentido del *mujō* (無常^{むじょう}), se irá analizando en cuanto a su modo de vivir el día a día, el gusto estético y la producción artística que abarca tales géneros como *Ukiyo-e* (浮世絵^{うきよえ}).

Esta exposición, que aboga por la objetividad, consiste en depurar una serie de conocimientos obtenidos mediante un estudio meticuloso de los materiales tanto gráficos y audiovisuales como impresos, en los idiomas europeos y en parte en japonés, como se ha mencionado, para poder detectar ese puente intercultural invisible pero potente que se construye entre Europa y Asia. Uno de los propósitos de esta investigación está en potenciar este vínculo que ya está empezando a renacer entre España y Japón. Actualmente en España existe una serie de estudios importantes sobre Japón, algunos de los cuales forman parte de la bibliografía de este trabajo, y otros muchos están aún por descubrir. También es preciso destacar que desde hace años se celebra el Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España, cuya coordinación corre a cargo de la Dra. Elena Barlés Báguena y el Dr. David Almazán Tomás, de la Universidad de Zaragoza.

No obstante, el teatro *Kabuki* no es la manifestación cultural más considerada por los especialistas españoles en Japón. Se analiza bastante más el patrimonio poético, el ámbito socio-político y el mundo tecnológico, el de la moda, el de la realidad económica, el del crecimiento urbanístico, las cuestiones sísmicas, y fuera del ámbito académico se experimenta una auténtica avalancha de materiales literarios de calidad dudosa sobre el *manga*, *Zen* y las artes marciales.

Por otra parte, la información sobre el teatro *Kabuki*, cuya naturaleza es más espectacular que dramática, aparece más bien en las guías

turísticas como una de las mayores atracciones a la hora de visitar Japón, o en artículos en las revistas especializadas como *El Público*, *Acotaciones* o la *ADE Teatro*. Sin embargo, a nivel de un ciudadano medio español, llega poca información fiel a la realidad de la vida japonesa.

CRITERIOS METODOLÓGICOS Y ORGANIZATIVOS

El título, claramente separado en dos partes, comprende las divergencias y las semejanzas de ambos fenómenos, cuya fusión ha visto la luz en el Teatro Real, en Madrid, en la temporada de 2004-2005. Los pasos principales para exponer el tema son los siguientes. El análisis de los aspectos visuales implica un examen detallado del vestuario, espacio escenográfico e iluminación en ambas modalidades teatrales en el transcurso de esta investigación, además de una breve preparación del terreno. Se elige el método de estudio de distintos niveles de la cultura clásica japonesa, lo cual irá dirigido al lector no familiarizado con la historia de Japón, el pensamiento oriental y los antecedentes artísticos del teatro *Kabuki* (CAPÍTULOS I y II). El CAPÍTULO III analizará las raíces del fenómeno del *Kabuki* desde distintas perspectivas. En el CAPÍTULO IV se verá sondeado el propio teatro *Kabuki* desde el momento del surgimiento del mismo hasta la llegada de Ichikawa En'nosuke III al mundo teatral. En el CAPÍTULO V se examinará el paso previo que toman los elementos de la plástica teatral del *Kabuki* antes de desembarcar en el Teatro Real, en Madrid. Las puestas en escena de Vsévolod Meyerhold (1874-1940), gran transformador del espacio destinado al nacimiento del personaje, y la utilización de los presupuestos estilísticos del teatro *Kabuki* en el teatro ruso-soviético a la hora de emprender un nuevo camino en el mundo teatral europeo, se analizarán en dicho Capítulo. El mismo CAPÍTULO V expondrá la labor de investigación de Ichikawa En'nosuke III. Además, en ese Capítulo se reflejará la realidad de la integración de los elementos escenográficos del teatro *Kabuki* en la puesta en escena de *Die Frau ohne Schatten*, de Richard Strauss, realizada por Ichikawa En'nosuke III, en la temporada de 2004-2005, en el Teatro Real.

La estructura de dichos Capítulos será la siguiente:

- 1) Una corta introducción del tema a presentar.
- 2) Un estudio del fenómeno tratado en el Capítulo correspondiente.
- 3) Una breve conclusión, terminando la investigación con unas **CONCLUSIONES GENERALES** que pondrán fin a este estudio comparativo.

Lo nuevo del trabajo radica en arrojar una nueva luz sobre la utilización de los recursos escenográficos de procedencia japonesa, que se utilizan habitualmente en el teatro *Kabuki* para las representaciones regulares de las piezas clásicas del mismo, en una obra occidental contemporánea, resuelta en cuanto a los aspectos visuales por un equipo técnico y artístico proveniente de dicho teatro.

Las dificultades a la hora de estudiar por separado dos mundos tan distintos a primera vista, el de la concepción escenográfico-espacial del teatro *Kabuki*, con sus antecedentes, fuentes e influencias, y el de la puesta en escena europea vista a través de los ojos de un director y actor del teatro *Kabuki*, son numerosas. Que se sepa, hasta la fecha actual no se ha producido ningún estudio serio sobre el fenómeno. De la bibliografía referente a la puesta en escena de *Die Frau ohne Schatten*, de Richard Strauss, dirigida por Ichikawa En'nosuke, apenas se puede sacar la información de calidad científica, necesaria para examinar la utilización de los recursos escenográficos en dicha puesta en escena. La localización del material audiovisual, por otra parte, también resulta impedida hasta cierto punto por las entidades responsables de preservar el Patrimonio de la Humanidad, al que pertenece el fenómeno del *Kabuki*, como también por las autoridades culturales del Estado Español.

Prudentemente, se pretende evitar hacer afirmaciones sin fundamento, y sí hablar con seguridad de los hechos que se definan gracias a la experiencia de los estudiosos en cuyos trabajos se ha indagado, más al trabajo de campo, añadiendo conclusiones propias sacadas durante ese proceso, necesarias a la comprensión de los límites de la compenetración de ambas culturas en el espacio visual.

Para facilitar un acercamiento de carácter científico tanto a las formas tradicionales del teatro japonés (*Nō* y *Bunraku*, ぶんらく, fuentes principales del teatro *Kabuki*), como al ambiente sutil de la estética *zen* y la atmósfera mucho más desenfrenada de la estética *chōnin*, las últimas páginas de la tesis se dedican a los ANEXOS, entre los cuales se encontrará el GLOSARIO que recoge una serie de términos utilizados con frecuencia a lo largo del trabajo.

Nota importante a tener en cuenta a la hora de leer los nombres japoneses: según la tradición japonesa, el apellido o el nombre de la familia precede siempre al nombre personal. Los nombres antiguos pueden contemplar la integración de la partícula “no” (p.ej., Izumo-no Okuni, Okuni de Izumo, いずも おくに 出雲の阿国).

Por otra parte, se ha optado por transliterar los términos japoneses al *rōmaji*, “letras romanas”, utilizando el sistema Hepburn.

Las palabras de origen extranjero se verán destacadas por medio de cursiva. En cuanto a los términos que reflejan la relación posesiva con el sujeto, éstos irán en cursiva en minúscula (p.ej., monasterios del budismo *Zen*- pensamiento *zen*). Con respecto al plural de las palabras de origen japonés, dado que el idioma original no comprende esta relación mediante la añadidura de “-s” al final de la palabra en cuestión, sino que por medio de los contadores, en español tampoco se añadirá “-s” al final del vocablo para evitar la alteración del mismo. Su condición del plural se reflejará a través del artículo que le preceda (p.ej., el *bushi*- los *bushi*). Y por último, todas las traducciones de las citas del material bibliográfico que se hagan de los idiomas extranjeros al español, lengua única en la que es recogida esta exposición salvo algunas excepciones, se harán con toda la responsabilidad por quien firma esto. Los Anexos y la Bibliografía seleccionada servirán de guía para ayudar a situarse en el contexto del pensamiento oriental y de la historia del país de origen del objeto de estudio.

La teoría que se pretende defender consiste en que los equivalentes aspectos visuales aplicados en diferentes condiciones y con distintos propósitos se ven alterados por los mismos, provocando el surgimiento de un procedimiento dramático y escenográfico

innovador en el cual prima el simbolismo. Éste en su momento provoca una auténtica revolución en el teatro occidental, lo que, sin ser el tema principal de la presente investigación, quedará ligeramente esbozado en la misma, dejando espacio para otros trabajos teóricos que, posiblemente, se hagan una vez acabado éste.

CONDICIONES DEL DESARROLLO DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN. AGRADECIMIENTOS

Como se sabe, toda la investigación requiere apoyo financiero y reconocimiento oficial. El estudio del teatro clásico japonés- con su subsiguiente desarrollo desde el acercamiento a las representaciones primitivas del *Nō* y del *Kabuki* original hasta el análisis del despliegue de los avances tecnológicos y artísticos en *Super Kabuki*,- y del de la puesta en escena de *La mujer sin sombra* en las instalaciones del Teatro Real de Madrid, se ha llevado a cabo gracias al apoyo meritorio de las siguientes instituciones: el Departamento de Ciencias del Espectáculo, Facultad de Humanidades de la Universidad Carlos III de Madrid; el Departamento de Comunicación del Teatro Real de Madrid; Fundación Japón, Madrid; Yamaguchi Noh Costume Research Center, Japón; Yokohama Noh Theatre, Japón; Fernández López S.J., Jaime (Sophia University, Tokio, Japón).

Por otra parte, la última fase de dicho estudio se ha sustentado gracias a la inestimable contribución del Gobierno Japonés en forma de la Beca para Investigación (Japanese Government (Monbukagakusho: MEXT) Scholarship, ^{にほんせいふもんぶかがくしょう} 日本政府 (文部科学省)). Las artes interpretativas tradicionales japonesas, en este caso, se habían reconocido como una disciplina a desarrollar por una investigadora extranjera dentro de una universidad japonesa, en Graduate School of Letters, Arts and Sciences, Waseda University, Tokio, Japón. Las instalaciones de dicha Universidad, incluyendo el contenido y al personal de Tsubouchi Memorial Theatre Museum y de las numerosas bibliotecas de la misma, ha aportado materiales con un valor incalculable para definir este trabajo de investigación.

Un lugar muy especial merece la Directora de la Tesis en cuestión: la Doctora Kayoko Takagi Takanashi, Profesora Titular de Lengua y Literatura de Japón de la Universidad Autónoma de Madrid. La Doctora Takagi Takanashi, con su estimable apoyo y esfuerzo, ha hecho posible que esta investigación llegara a su fin a pesar de las condiciones no siempre favorables que acompañaron este trabajo en ciertas ocasiones. Gracias a toda su energía, tiempo e interés, se ha estimulado a quien firma esto hasta el último instante de investigación. Y una persona más, el Doctor Antonio Gómez Ramos, Catedrático de la Universidad Carlos III de Madrid, merece una agradecimiento cálido y fuerte. Desde su posición de tutor, el Doctor Gómez Ramos ha acompañado y animado a quien firma esto desde la concepción misma del trabajo de investigación aquí presente.

Con todo ello, se espera que todo la ayuda por parte de las instituciones y de las personas a agradecer no haya sido en vano y que esta Tesis cumpla su papel en el vasto mundo académico español.

CAPÍTULO PRIMERO

CONTEXTO ESPIRITUAL DEL SURGIMIENTO DEL TEATRO *KABUKI*

INTRODUCCIÓN

El fenómeno de la cultura oriental, y la japonesa en particular, siempre ha suscitado un interés especial tanto entre los estudiosos como en el público en general en el resto de los países, sobre todo en el denominado Viejo Mundo. Ya en el siglo XVIII se funda la Sociedad Asiática en Londres y se realizan las primeras traducciones de las escrituras hindúes al francés y al inglés. Un siglo más tarde, en 1870, en Alemania, se traducen los *Vedas* y los principales textos budistas. A finales del siglo XIX y principios del XX,

Paul Claudel, Meyerhold, Eisenstein y Brecht, entre otros, fueron los primeros en descubrir la originalidad de las formas escénicas de Japón, muchos de cuyos procedimientos adoptaron, en una influencia no siempre reconocida. Después de las giras por Europa de algunas compañías de *Nō* y *Kabuki* iniciarían la revelación en Occidente del teatro japonés.¹

En las siguientes páginas se ahondará en el examen del mundo teatral afectado e influenciado por la estética del *Nō*, *Bunraku* (文化) y *Kabuki*. Pero el ámbito teatral no es lo único que puede provocar la

¹ Espinosa Domínguez, C. (1987:3).

curiosidad investigadora tanto en un científico especializado en el mismo como en un ciudadano de a pie. Otro aspecto de la relación revivida entre Japón y el Occidente consiste en una ola literaria llamada a satisfacer las inquietudes espirituales del mundo occidental, cruelmente despojado de sus creencias y mitos tras una serie de revoluciones y guerras que lo han arrasado en el transcurso del siglo XX.

Este último siglo ha subrayado el sentimiento de superioridad en las potencias occidentales, grave error con consecuencias peligrosas. El paternalismo condescendiente hacia el objeto de estudio² formó parte de la política exterior de los vencedores en la Segunda Guerra Mundial. Sus rasgos se pueden fácilmente encontrar en *El crisantemo y la espada* (1946), de Ruth Benedict,³ por ejemplo. Es la trampa en la que caen a lo largo de varios siglos de estudios un importante número de los reconocidos- y totalmente desconocidos- orientalistas: desde una posición de poder, ninguno de ellos se plantea la posibilidad de que el objeto estudiado, un japonés en este caso, pudiera leer su libro. Libro dirigido al consumidor occidental. Estadounidense. Blanco. Benedict pone una clara frontera imperialista entre el “yo” de EE.UU. y el “otro”, donde el “otro” es un ser/país inferior y enemigo, es un oriental primero y “solo después un hombre”.⁴ El resto de las circunstancias se anulan a causa de esta tipificación.

Como reacción natural a la actitud de Benedict hacia todo lo japonés, surge una necesidad de hablar de la tolerancia, totalmente ausente en su libro algo anticuado para su aplicación en la política internacional actual, pero que, sin embargo, se vuelve a editar con éxito, y no solamente en EE.UU. Lo que demuestra que sigue existiendo la importancia de

² Es inevitable utilizar la terminología establecida por los estudiosos, lo que determina desde el primer momento una jerarquía: el yo investigador que se apodera “de la realidad, del lenguaje y del pensamiento” (Said, Edward W. (2003:304)), frente al objeto de estudios, sea lo que fuere éste (país, fenómeno cultural, sociológico, económico, político, personaje histórico, etc.).

³ Se trata de un estudio de antropología cultural que en 1944 el gobierno estadounidense encarga a la reconocida antropóloga con el fin de conocer mejor el procedimiento del enemigo en el Pacífico y para poder así comprenderlo, predecir y controlar.

⁴ Said, E.W., *op.cit.*, p.308.

fomentar en los lectores cierto aire de superioridad racial, socio-política y cultural.

El trato de la tolerancia/intolerancia se presenta a lo largo de la historia de la cultura mundial de distintas formas. Se puede referir a causas religiosas, territoriales, causas de sexo (oposición mujer/hombre), etc. Pero, en realidad, casi siempre se trata de estar dentro o estar fuera. De tener capacidad de representar al otro, o de dejarse representar por el otro. Y el que está fuera, es el “otro” y por ser “otro” se convierte automáticamente en enemigo, al que se le debe eliminar. ¿Por qué esta falta de confianza, este miedo a la mezcla y como continuación del mismo, el odio? ¿Por qué como consecuencia del reconocimiento de las diferencias surgen las jerarquías? ¿Por qué la exclusión? ¿Por qué esta nostalgia del uno, donde este uno puede decidir libremente la suerte de los demás? El problema de la identidad de un sujeto (los norteamericanos, en el libro de Benedict) no debería convertirse en la razón de extinguir o convertir al resto (los japoneses), y sin embargo, sucede lo contrario. Una vez manifestada la inferioridad del “otro”, se le da un tratamiento especial, según el grado de su deficiencia. Relación entre iguales (de estadounidense a estadounidense) pierde su forma cuando es accidental (estadounidense/japonés) y obtiene una violencia especial. Este enfrentamiento tiene distintas formas de expresión en función del contexto:

Cuerpo/alma

Irracional/racional

Materia/forma

Femenino/masculino, etc.

La confrontación de las últimas dos polaridades sigue siendo una asignatura pendiente en el mundo occidental, que no consigue superar una serie de prejuicios fomentados a lo largo de la historia para resaltar la superioridad masculina en la sociedad, y se vuelve cada vez más alarmante en el mundo inevitablemente denominado como oriental, a causa de la información que llega por fin a los ojos del Occidente. No siendo el tema principal de esta indagación, sin embargo, no puede ser omitido del todo ya

que repercute de forma decisiva en el desarrollo que toma el teatro *Kabuki* a partir de la prohibición oficial del gobierno *shōgunal* de la presencia femenina en el escenario. La mujer japonesa vive de puertas hacia adentro durante los ocho siglos del gobierno militar, y su posición no difiere demasiado de la de la mujer europea en el mismo marco temporal. Giulio de Martino y Marina Bruzzese, investigadores italianos, describen de esta manera la situación de la mujer en la Edad Media europea:

La mujer encuentra su verdadera relación con la sabiduría y con la autoridad haciéndose santa y mártir según un modelo de religiosidad que oscila entre la *ascesis* y *el dar testimonio de la fe*.

Pero el ideal de santidad femenino tiene su reverso: el rechazo de la *diferencia* femenina, que a menudo es asociada a la herejía y a la magia, legado de las culturas paganas. A ello hay que añadir, en el Medioevo, la marcada misoginia de la casta cultural de la época, formada por clérigos y monjes, que tuvo como consecuencia la rastrera marginación de las mujeres que culminó con la persecución de las brujas como embaucadoras al servicio de poderes malignos.⁵

Esa división de la sociedad tiene unas consecuencias brutales para una parte de la misma, para la mujer, independientemente de cualquiera de las dos posiciones arriba mencionadas que ocupe ella.

La oposición de categorías iniciada más arriba puede ser interminable:

Extraño/familiar

Este/Oeste

Morisco/cristiano

Japonés/estadounidense

Ellos/nosotros, etc.

Por supuesto, es una leve aproximación a la confrontación de estas grandes categorías. Lo irracional (la materia), requiere un ordenamiento, una forma idealizada, y para ello debe recorrer un camino marcado por la fuerza externa dejando atrás los defectos que le han sido atribuidos, además de su identidad, su lengua, su cultura, su libertad, para pasar a ser un verdadero y

⁵ Martino, Giulio de; Bruzzese, Marina (2000:55).

supremo ser humano: un estadounidense, en el caso del libro de Benedict. Si se trasciende el ahormamiento, surge el peligro para la autoridad. Quizá, por ello tanta prisa por reconstruir Japón según el modelo estadounidense tras la Segunda Guerra Mundial, además de una instauración obligada de la democracia bajo la tutela del país ocupante. Una vez incluido en el círculo de las grandes potencias económicas, Japón se convierte en una sociedad de consumo dejando de lado las pretensiones políticas.

Como consecuencia de ello, se ha creado una potente confusión de identidad, y las formas ancestrales de la cultura japonesa (*ikebana*,⁶ *Nō*, ceremonia del té, festival anual de crisantemos, *Gagaku*),⁷ junto al propio *Shintō*,⁸ han adquirido el rango de curiosidad turística, perdidos su razón de ser original y sus valores.

Si se vuelve al ensayo de Ruth Benedict, se puede ver que a pesar de una serie de defectos metodológicos, ella consigue hacer unos apuntes muy interesantes. Algunos de ellos se aplicarán en el análisis de la expresión artística japonesa, sobre todo teatral, de la que se ocuparán los Capítulos posteriores. Estas conclusiones pueden explicar hasta cierto punto la temática de las obras del teatro *Kabuki* y su crueldad inconcebible para un espectador occidental. Una de las notas más importantes trata sobre la preocupación de la

⁶ い ばな 生け花.

⁷ ががく 雅楽. Danza japonesa de origen chino representada en la corte imperial desde el S.VII. Más tarde es sustituida por *Bugaku*, también llegado de China. La utilización de las máscaras o caretas, algunas de las cuales se conservan en el Museo Imperial de Shosoin en la actualidad, y su concepción estética hacen pensar en la máscara griega. Efectivamente, en el caso del surgimiento de la máscara *gagaku* no se trata de las tradiciones paralelas, sino más bien del desarrollo de la máscara europea que, junto a las tropas de Alejandro III de Macedonia llega a la Asia Menor con su posterior incursión en la India, conquistada por el mismo líder militar. (Alejandro Magno; en griego Μέγας Αλέξανδρος, transliterado como Megas Alexandros; Pella, 21 de julio de 356 a n.e. - Babilonia, 13 de junio de 323 a.n.e.), rey de Macedonia desde 336 a n.e. hasta su muerte, http://es.wikiquote.org/wiki/Alejandro_Magno). El budismo arrastra no solamente el lado intelectual de la cultura hindú hasta las islas niponas. Inevitablemente, el pensamiento se tiñe de la estética de los países que recorre (China, Corea), hasta que finalmente desembarca en Japón, mezclando siglos después los signos de la representación ritual asiática con el legado cultural de la Grecia clásica.

⁸ しんとう 神道.

Imagen que [los japoneses] de sí mismos ofrecían al mundo, y su preocupación en este aspecto correspondía a una preocupación arraigada profundamente en la cultura japonesa.⁹

La imagen que un japonés da al mundo condiciona su conducta y está estrechamente relacionada con *ren-chi-shin*, sentimiento de la vergüenza, cultivada en el individuo por la familia. El problema más grave para la sociedad japonesa consiste en la autoafirmación que un miembro de la misma puede exigir para sí, y el destacar de la masa es visto como algo feo, asociado con la maldad. La causa de la vergüenza por haber destacado de algún modo puede ser de muy diversa índole. Se puede tratar de algo tan trivial como la forma de vestir: a uno le puede llevar a la gloria o en el caso de una vestimenta inadecuada, a la muerte. Una de las obras dramáticas más conocidas y más importantes del teatro *Kabuki*, *Chushingura*¹⁰ (traducción castellana *La historia de los cuarenta y siete rōnin*), habla de las tristes consecuencias que toma la aparición con una indumentaria inaceptable en la corte, ante el emperador: *seppuku*,¹¹ venganza, patíbulo, traiciones, etc. Todo ello a partir de un incidente poco significativo para una persona no familiarizada con el valor que tiene la vergüenza en el sistema social japonés.

En cuanto a la estructura social, Benedict cree que “la confianza del Japón en la jerarquía es un sentimiento básico en su concepto de la relación del hombre con sus semejantes, así como la del hombre con el Estado”.¹² La necesidad de la jerarquía viene dada por una serie de acontecimientos tanto políticos, como culturales y religiosos. El principio más importante de la vida japonesa consiste en adjudicar a cada uno su lugar. El emperador (el *shōgun*,¹³ en otras épocas) está en el vértice de la estructura piramidal del Estado, como lo está el padre en la estructura jerárquica familiar. El sistema familiar, a su vez, desde los tiempos de la

⁹ Benedict, R., (2003:39).

¹⁰ Obra dramática de Mayama Seika (真山青果), basada en los hechos acontecidos en 1703.

¹¹ 切腹, el suicidio ritual.

¹² Benedict, R., *op.cit.*, p.52.

¹³ 将軍.

institucionalización de la sociedad japonesa, se regula mediante unas normas supervisadas por el clan al que la familia pertenece. Es sabido que las familias nobles y los *bushi* (武士) ^{ぶし} son los únicos quienes tienen derecho a utilizar apellidos, una de las medidas fundamentales para conservar genealogías. Otro aspecto de esta jerarquización consiste en poder llevar los blasones de la familia en el *kimono*. En cambio, los *chōnin*, gente de los estamentos sociales inferiores, utilizan el nombre precedido del nombre del establecimiento en el que trabajan o de la casa a la que pertenecen.

El estudio más profundo de la sociedad feudal japonesa se va a realizar en los Capítulos que vienen más adelante. Servirá de trampolín para poder introducirse en el mundo fascinante del teatro *Kabuki*, producto de esa sociedad.

1.1. SHINTŌ

1.1.1. NACIMIENTO DEL SHINTŌ

Uno de los caminos espirituales arraigados en la mentalidad japonesa es *Shintō*. Surgida sin nombre alguno en la sociedad primitiva japonesa en la época mitológica, anterior a la época del eje, instaurada la denominación de ambos espacios históricos por Karl Jaspers, esta vía de concebir el mundo con su adoración de los *kami*, dioses progenitores de la casa imperial, seres extraordinarios vivientes y antepasados difuntos,¹⁴ en cierto sentido se enfrenta con la vía de Buda con su sistema de culpabilidad, moral y castigos, cuando ésta llega a Japón. El nombre de *Shintō* (*Shin-dō*, camino de dioses), surge con la aparición del budismo en las islas en el s.VI, por necesidad de distinguir las dos sendas espirituales, la autóctona, la comunitaria, de la importada, la individualista.¹⁵ El término *Shintō* aparece

¹⁴ “[...] el primitivo sintoísmo veneraba a tres distintos tipos de *kami*, que siguen vivos en la conciencia tradicional del pueblo japonés: a) Seres singulares de la naturaleza circundante (montaña, roca, árbol, cascada...). b) Personajes humanos destacados en el clan (fundadores, jefes, héroes...). c) Fuerzas abstractas con poder vital generativo, *Musubi*, según las crónicas antiguas.” (2) Lanzaco Salafranca, F. (2008:19).

¹⁵ El portador de la primera es toda una comunidad, mientras que el surgimiento de la segunda se asocia con un personaje histórico concreto, además, la religión comunitaria tiende al politeísmo frente al monoteísmo de la religión individualista. La sociedad *shintōísta* no traza una frontera definitiva entre su propia identidad y la naturaleza, y carece

por primera vez en *Nihongi* en 720 d.n.e. Con el paso del tiempo, sin embargo, ambas religiones se funden hasta tal punto que el edicto de su separación llevado a cabo en 1868 provoca una ola de violencia antibudista en muchas zonas del país. Y actualmente, un siglo y medio más tarde, sin duda, todas las vías espirituales que han tenido y siguen teniendo influencia en el país del Sol Naciente, denominado así por primera vez por Marco Polo en 1298, se ven solapadas a los ojos de un extranjero, y no es fácil de descubrir el origen de una determinada costumbre o de una expresión lingüística. Aún así, es posible distinguir la tónica de la mentalidad autóctona de las importadas. Por ejemplo, la religión *shintōista* simplemente diferencia las cosas puras de las impuras sin contemplar la noción de moral.

La fecha más probable de la fundación de Japón como entidad política es 660 a.n.e.,¹⁶ aunque ya en las épocas muy anteriores a esta fecha, tras el fin de la última glaciación, hacia el siglo XI a.n.e., en las islas surge la cultura Jomon. La cultura Yayoi, con la introducción del cultivo del arroz y los utensilios de hierro y bronce desde Corea, comienza a modificar visiblemente las costumbres de los habitantes primitivos del archipiélago. El proceso de la deificación de los emperadores llega tras el establecimiento de la casa imperial en el vértice de la sociedad, hacia el siglo VII a.n.e. Ya el primer monarca, Jimmu, subido al trono 11 de febrero de 660 a.n.e., contemplado como Día de la Fundación Nacional desde 1966, instauration tal tipo de política por el que *ten'nō*, emperador, es proclamado como nieto de los dioses, con Ninigi como primero de esa sucesión. A partir de ese momento, los emperadores son consagrados como *kami* vivientes y la mitología existente es revisada y legitimada por ellos. Se afirma que los emperadores proceden de la era de los dioses y se buscan sus orígenes en el mito de Amaterasu, la diosa del Sol, patrona del clan Sumeragi que une bajo su poder a los demás clanes del Japón primitivo e impulsa la creación

de un credo concreto (es sustituido por los mitos), y de un código determinante (el comportamiento de un individuo no se valora en términos bien/mal, sino puro/impuro). Mientras tanto, el culto ocupa todas las actividades de los miembros de la comunidad. Es el medio de comunicarse con los *kami* y de restablecer la armonía con la naturaleza.

¹⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%ADa_de_la_Fundaci%C3%B3n_Nacional. Se trata de lo que hoy se conoce como *kenkoku kinenn-bi* (建国記念日).

del linaje imperial. La figura de emperador es sagrada hasta la actualidad, de hecho, su nombre no puede ser pronunciado ni en los medios de comunicación ni en una conversación privada.

El encontrar el origen divino en la figura de Amaterasu se seguirá aplicando a lo largo de muchos siglos a pesar de la debilitación de la casa imperial y de la anulación del poder real del emperador que lo delega, en muchos casos por obligación, en el *shōgun*.

Siendo una sociedad patriarcal con un marcado sentimiento de pertenecer a la comunidad hasta la llegada del año 646,¹⁷ cuando se transforma el estado japonés, el poder feudal se distribuye entre varios clanes. El propio *mikado*, emperador, posee el poder supremo dentro de un sistema de fidelidad personal que mantienen hacia él los señores de cada clan. El emperador es propietario de un feudo personal sobre el cual ejerce el control directo, además de ejercerlo sobre algunas tierras comunes. Dado que prevalece la poligamia tanto entre los nobles como en la propia familia imperial, es complicado afirmar la pureza de cualquier linaje¹⁸. Aún así, según la tradición japonesa, el linaje imperial se ha mantenido ininterrumpido hasta llegar al emperador actual, Akihito, que ocupa el puesto 125 en esta lista genealógica. El culto a los antepasados que pasa de un linaje a otro convierte a la familia imperial en el origen de toda la nación japonesa.

¹⁷ Año de las reformas que acaban con el libre albedrío de los clanes tras el asesinato de los señores del clan dominante Soga por el futuro emperador Tenji y por Kamatari, señor del clan Fujiwara. Los Fujiwara se harán con el poder político hacia mediados del s.IX. Tras las reformas las tierras se reparten entre las doce familias más poderosas. El poder se vuelve centralizado. Dejan de existir los cargos políticos hereditarios. El país se divide en provincias y distritos. Se desarrolla el sistema de gobierno controlado con una red de correos, puestos de control en puertos de montaña.

¹⁸ *Manioshu* (AA.VV. (1980:146)), recoge un documento escrito por Otomo-no Yakamochi (718-785) y dirigido a Okuyi Owari. Esta *Exhortación a la fidelidad conyugal*, como la titula Yakamochi, explica el sistema conyugal vigente en 733-760, que contiene las nociones *shintōistas* (fertilidad, pureza, obediencia, etc.), y que determina que “siete son las causas legítimas para repudiar a una esposa: esterilidad, adulterio, desobediencia, locuacidad, robo, celos y enfermedad repugnante. Fuera de estas causas el abandono constituye un delito penado con un año y medio de prisión. En tres casos está prohibido el divorcio: cuando la esposa ha llevado tres años de luto por sus suegros, cuando el marido ha subido de rango después de casarse y cuando la esposa carece de parientes cercanos. [...] La ley de bigamos estatuye: quien teniendo esposa tomase otra, sufrirá prisión por un año, y la segunda esposa recibirá cien azotes y será separada del hombre”. Una ley complementaria a esta que pudiera contemplar los derechos (los deberes ya están contempladas) de la mujer no está incluida en la obra. Quizá, ni exista en ese momento histórico.

Con la llegada de la Constitución Meiji y el restablecimiento del poder del *ten'nō* en 1889 se insiste en el reconocimiento de su divinidad, y esta práctica llega al final de la Segunda Guerra Mundial. 1 de enero de 1946 el emperador Hirohito hace la declaración de su “humanidad” renunciando a su origen divino y a todos los privilegios que le ofrecía éste. Desde aquel entonces, el Jardín del Este del Palacio Imperial, normalmente cerrado al público, abre sus puertas el día 2 de enero a los ciudadanos que quieran ofrecer los buenos deseos de Año Nuevo a la familia del emperador. Ésta, como acto de acercamiento al pueblo, permanece en el balcón saludando a los ciudadanos. Esta ceremonia ha recibido el nombre de *Shin-nen Ippan Sanga*¹⁹ y supone un cambio radical en la política interior japonesa.

1.1.2. MITO DE AMATERASU COMO FUENTE PARA LA DEIFICACIÓN DEL EMPERADOR

Los *kami*,²⁰ son omnipresentes. Se encuentran en todas partes y en todos los fenómenos que suceden. La pareja y los hermanos divinos Izanagi e Izanami son los progenitores del país de las cuatro mil islas, del pueblo y del linaje imperial de éstas, según el proceso de legitimación del poder imperial en base a su supuesto origen divino. En el curso del mismo, surge una serie de signos, de ritos y de costumbres aplicados aún hoy en día. Por ejemplo, los tres tesoros nacionales siguen vigentes en la simbología de la casa imperial.²¹ Los tres objetos tienen su origen en la mitología *shintōista*: el espejo²² en el que se mira Amaterasu al salir de la gruta, donde se esconde tras un incidente con su hermano Susanoo, dios del viento; las joyas que están colgadas del *sakaki*, árbol sagrado, durante una danza grotesca de

¹⁹ しんねんいっばんさんが
新年一般参賀.

²⁰ かみ
神, divinidades del panteón *shintōista*.

²¹ Según la mitología japonesa, Amaterasu les entrega a Ninigi, su nieto, cuando éste se dispone a bajar desde el Cielo al monte Takachiho, en Kyushu. Al abandonar el poder, Ninigi pasa los tres tesoros a su nieto Jimmu, futuro *ten'nō*.

²² El espejo es uno de los elementos de culto que se encuentran en un santuario *shintō*. Su principal propósito consiste en obligarle a uno a conocerse a sí mismo, desde el punto de vista moral, al verse reflejado en su superficie.

Ame-no Uzume delante de la gruta de Amaterasu. Uzume, considerada posteriormente como la fundadora del *Sarume*, teatro nacional japonés, con su interpretación encima de una palangana que crea la resonancia, con una lanza en una mano y una rama de bambú en la otra, apoyada por los gritos y las risas de las demás divinidades, consigue despertar la curiosidad de la diosa del Sol, y ésta se asoma de la gruta, devolviendo con sus rayos la vida a la tierra. El postrero tesoro imperial es la espada descubierta por Susanoo, hermano de Amaterasu, en la cola de un dragón de ocho cabezas, en Izumo. Aparte de estos tres símbolos del emperador, existe un sinnúmero de manifestaciones *shintōísta* en la vida diaria japonesa. Por ejemplo, en las orillas del lago Osore aún hoy en día se depositan las barquitas votivas llenas de comida y flores para los espíritus. El propio lugar simboliza el miedo y la muerte y es estimado como una morada de las almas de los niños. Las *itako*, sacerdotisas ciegas que están en la orilla, se consideran como las mediadoras entre el mundo de los vivos y el mundo de los difuntos. También es conocida la tradición de vestir una nueva túnica para consagrar la primera cosecha de arroz en el altar sagrado, acto que efectúa el emperador incluso en la época actual. Este rito remonta a uno de los mitos *shintōístas* sobre Amaterasu, hija de Izanagi e Izanami, la pareja primigenia. Todos los ritos en torno a la fertilidad siguen teniendo una importancia de carácter estatal en el Japón contemporáneo, de allí un sinnúmero de festividades dedicadas a la tierra.

A las tradiciones *shintōístas*, que no pretenden explicar el mundo pero sí invitan a participar en sus fenómenos, asciende también la costumbre de iniciar el año nuevo en primavera, vestir de blanco como símbolo de luto, recibir un regalo con las dos manos por muy minúsculo que sea éste. En el pasado, el regalo se ofrecía encima de un abanico blanco. Algunas de las tradiciones fueron fomentadas o prohibidas en un momento dado de la historia japonesa, pero la más antigua de ellas, la creencia politeísta *Shintō*, ha tenido una repercusión muy especial en la mentalidad de este país inclusive en la época contemporánea. Por ejemplo, la noción de *kamikaze*, cuya importancia en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial es indudable, surge en el s.XIII a raíz de la destrucción de la flota de los

invasores mongoles que pretendían alcanzar las costas japonesas. Los tifones que desmantelan la flota enemiga en ambas ocasiones, en 1274 y 1281, fomentan la creencia de que Japón está bajo la protección de los *kami* en las épocas de crisis. La propia tierra nipona es una morada de los espíritus de los antepasados, lo que justifica el patriotismo exacerbado del pueblo japonés y, como parte de ello, la lealtad. En los siglos posteriores ésta última se recoge con mucho cuidado por el *bushidō* (武士道), código disciplinario que gobierna el país durante siete siglos, convirtiendo el amor al país y la lealtad al señor en una razón de ser del *bushi*. Mucho más tarde Motoori Norinaga (1730-1801), estudioso y reconstructor de *Kojiki* (*Escrituras de los actos de la antigüedad*),²³ impulsa *Kokugaku*,²⁴ cuyo desarrollo tardío tiene tintes trágicos incluyendo el suicidio de Mishima Yukio²⁵ en 1970.

1.1.3. KOKUGAKU

Dado que la explicación a la crueldad exacerbada del militar japonés medio durante la Segunda Guerra Mundial hunde sus raíces en los tiempos ya lejanos, es importante rescatarla para poder comprender cómo conviven los estadios totalmente polares en el alma japonesa. El propio período Tokugawa, importante para esta investigación, es un heredero del *Shintō* entrelazado con las líneas de pensamiento externas.

Una vez llegado el siglo XVII, no se cierran las puertas a las creencias anteriores, pero sí hacia el mundo exterior. Se distinguen dos

²³ 古事記, crónica japonesa considerada como la más antigua en la historia de ese país (711).

²⁴ 国学, “Ciencia nacional”.

²⁵ Mishima Yukio (三島由紀夫, seudónimo de Hiraoka Kimitake (平岡 公威), 1925-1970), uno de los literatos más célebres del siglo XX, autor de ocho piezas dramáticas tituladas *Obras modernas del teatro Nō* (1956), entre otras obras. Impulsa el renacimiento de la “Ciencia nacional” en los años 60 del siglo pasado, fundando Tatenokai, Sociedad del Escudo, organización de corte militarista-nacionalista. 25 de noviembre de 1970 se convierte en la fecha clave para demostrar al mundo el verdadero significado del patriotismo japonés: Mishima, acompañado de otros cuatro miembros de Tatenokai, secuestra al general Mashita en el cuartel militar Ichigaya, se dirige a las tropas con un discurso en el que llama a la conciencia *bushi* de los militares e insiste en abolir la constitución existente dictada por los EE.UU., para volver los ojos al pasado glorioso y hacia los valores autóctonos de Japón. Al acabar el discurso, se practica *seppuku*, seguido por uno de los miembros de Tatenokai, Morita Masakatsu.

corrientes en el pensamiento del momento: el enfrentamiento del emperador y del *shōgun* en el escenario del poder, y el rechazo del mundo exterior. Ambas descienden del *Shintō*: la legitimidad del emperador divino es tan indiscutible como la superioridad del pueblo japonés. Esta última idea se debe a la época del intento de la invasión mongol y de su estrepitoso fracaso, en el s.XIII.²⁶

Hacia el siglo XVII, sin embargo, se comienza a cuestionar el poder de ambos estadistas. La doctrina oficial del *shōgunado* es desarrollada por el estudioso confuciano Hayashi Razan (1583-1657), en base a la victoria en la batalla Segikahara, en 1600 y la toma de Osaka, en 1614.²⁷ Ambos hechos, según el estudioso, otorgan al *shōgun* el Don del Cielo, con lo cual éste se convierte en el supremo gobernante del país. Los estudiosos posteriores a Hayashi ya no cuestionan la legitimidad del poder imperial. Lo reconocen como un fenómeno reglamentario e ininterrumpido y, por otra parte, subrayan el poder real del *shōgun*. Para ellos, el emperador lleva la responsabilidad moral, ya que los tres tesoros simbolizan la sabiduría el espejo, la humanidad las joyas y la valentía el sable. El emperador es la fuente de la civilización. El *shōgun*, por otra parte, debe dar el ejemplo de venerar al emperador que se encuentra en una posición inalcanzable y en cierto modo alejado del poder real. Con ello consigue que le veneren a él a su vez, justificando la necesidad de su poder. Así lo declara Kumazawa Banzan (1619-1691).

Según Yamazaki Ansai (1618-1682), en el caso de no ser una persona del todo perfecta antes de llegar al trono, todo emperador se convierte en tal al recibir los tres tesoros, portadores de las bondades. Los discípulos de Yamazaki, Takenuti Shikibu (1712-1767) y

²⁶ 元寇 (*genkō*), Imperio Mongol, pretende conquistar Japón en varias ocasiones fallidas, entre 1274 y 1281. En la batalla de la Bahía de Hakata, que tuvo lugar el 19 de Noviembre de 1274, a pesar de la desigualdad de las condiciones de táctica y de armas, superiores en las tropas mongolas, éstas se ven obligadas a retirarse a causa de una tormenta que se desata en la noche de ese día. A raíz del fracaso de la invasión, en las islas niponas surge el término *kamikaze* (神風, “viento divino”), utilizado en el siglo XX en relación a la Segunda Guerra Mundial.

²⁷ Fecha de la victoria del primer Tokugawa sobre Toyotomi Hideyoshi.

Yamagata Daini (1725-1767), por primera vez en varios siglos proponen la posibilidad de la restauración del poder imperial.

En cuanto al nombrado anteriormente Motoori Norinaga, la idea de la veneración del emperador independientemente de sus cualidades sirve de base a *Kokugaku*. El amor hacia el emperador es valorado por Norinaga como algo natural para todo japonés y forma parte del carácter nacional. Frente al poder cuestionable y evanescente del *shōgun* que ejerce las funciones políticas, el poder imperial es eterno y sagrado.

En torno a la primera mitad del siglo XIX se funda la escuela Mito que llama al emperador a unir las funciones sagradas al gobierno del país. Nada más llegar al poder, el gobierno Meiji confirma la unión de la política y de la religión a partir de ese momento, 13 de marzo de 1868. La escuela Mito establece la similitud entre la relación entre un padre y sus hijos y el emperador y el pueblo japonés. La veneración del ente superior en la jerarquía de este tipo es incuestionable.

Antes del año 1853 la idea de venerar al emperador no englobaba a la idea de desterrar el poder *shōgunal*. Con la llegada del *bakumatsu* (1853-1867), sin embargo, el miedo a la invasión extranjera potencia el factor nacional y el rechazo al “bárbaro”. El etnocentrismo sirve de base a las tendencias nacionalistas. Se promueve *Kokutai*, espíritu nacional de la raza japonesa. El *Shintō* proclama la posición excepcional del pueblo japonés gracias a su origen divino. Sin embargo, la influencia de otras culturas, la china entre otras, es indudable. El desarrollo de las condiciones socio-político-culturales está estrechamente relacionado con la vida en el continente. Las propias creencias y corrientes filosóficas llegan, depuradas, desde China, el confucianismo incluido.

La idea de la superioridad del pueblo japonés comienza a tomar forma en el siglo XVII. Se comienza a dar una importancia desbordada al *Shintō* (se reconocen trece sectas *shintōístas* en los siglos XVIII y XIX), y a la historia- real o ficticia- del pueblo japonés, anulando metafóricamente la dependencia del País del Medio, China. Más aún, en base a las ideas de Motoori Norinaga se fomenta el odio

hacia el país que ha servido durante milenios de fuente de los avances tecnológicos y culturales. La teoría de la existencia del *magokoro*, verdadero corazón, el atributo natural de todo japonés, parte de la idea *shintōista* del origen divino de Japón. Éste aporta el conocimiento de los deberes y las obligaciones sociales desde el propio nacimiento de cada japonés, cosa que no sucede en los demás estados, inferiores por defecto, y por ello obligados a venerar el País del Sol Naciente como a su superior.

La escuela de Norinaga trata de independizarse de la influencia china y evitar la posible llegada de la influencia europea. Los europeos irrumpen en las aguas territoriales niponas en 1824 cuando los marineros ingleses desembarcan en Kyushu. *Shinron*, tratado de la escuela Mito, advierte de la influencia negativa de los “bárbaros” en la conciencia del pueblo japonés, inclinado a tratar cordialmente a los extranjeros en detrimento del propio gobierno. Dado que el gobierno *shōgun* no reacciona con el debido rigor, poco a poco nace la corriente anti-*shōgun*, que décadas más tarde acabará con el gobierno de los clanes militares. Los primeros acuerdos del gobierno *shōgun*- sin la participación de la casa imperial- sirven de trampolín para la desconfianza hacia el mismo y para las nuevas esperanzas depositadas en el trono imperial. Las tres inferiores clases sociales, además de los *bushi* alejados del disfrute de los bienes materiales y sociales, se fusionan en una única corriente dispuesta a acabar con el gobierno que ha dejado de merecer confianza. Llega la hora de la sublevación.

En definitiva, *kokugaku*, que alaba el llamado camino japonés que encierra las virtudes autóctonas japonesas (a adoración de los dioses y de los descendientes de los dioses, *ten'nō*), fomenta la revolución burguesa conocida como Meiji Ishin. *Kokugaku* encuentra un fiel aliado en *fukko*, retorno a la antigüedad, y ambas corrientes impulsan la campaña *Son'nō Jōi*,²⁸ “por el emperador, contra lo

²⁸ そのうじょうい
尊王攘夷.

extranjero”,²⁹ que acaba provocando la destrucción definitiva del *shōgunado* en 1868. El *Shintō* vuelve a convertirse en la fe nacional durante el período Meiji (1868-1912) y las décadas inmediatamente posteriores.

1.1.4. ESTRUCTURA INTERNA DEL SANTUARIO SHINTŌÍSTA

En torno a 200 d.n.e. el emperador Sujin funda el equivalente japonés de la Meca, el Gran Santuario de Ise, que se debe visitar al menos una vez en la vida. Existe una larga tradición de fundar los santuarios *shintōístas* a lo largo y a lo ancho del territorio de las islas. Pero no se trataba de fundar y mantener los santuarios hasta su destrucción natural. En los tiempos arcaicos, cada veinte años se realizaba el traslado de las reliquias de Amaterasu a un santuario nuevo. El hábito de trasladar el santuario, *sengū*, se inicia en 690 d.n.e. durante el reinado de la emperatriz Jito (r.686-697). Una vez construido el nuevo santuario, cuyas dimensiones debían ser el doble de grande de las del anterior, el santuario antiguo se debía de demoler.

Pero, ¿por qué esa necesidad de dismantelar los santuarios cada veinte años? Existen varias teorías con respecto a esta cuestión, entre ellas la de mantener el espíritu *kami*, constantemente presente y renovado. De ahí esa necesidad de renovación, además de las razones puramente técnicas: una construcción de madera se resigna al paso del tiempo, pierde su atractivo inicial y deja de cumplir con la condición *shintōísta* de lo nuevo y lo reciente. Quizá, gracias a la constante persecución de lo nuevo, Japón se ha convertido en una de las potencias en el terreno tecnológico y científico.

La presencia de un santuario tradicional *shintō* se anuncia con un *torii*, puerta de madera que está en el camino de gravilla que lleva hacia el templo. El espacio está dividido en dos partes: la exterior, donde puede acceder el público y en cuyo espacio estén extendidos *mi-shimenawa*, sogas trenzadas, para protegerlo del acceso de la influencia impura; y la interior, cerrada al público, dedicada a Amaterasu. Los santuarios están ocultos a los

²⁹ La política militar expansionista funda sus bases en el nacionalismo agresivo, lo que más tarde obligará a Japón a unirse a las fuerzas del Eje, encontrando apoyo en los fascismos europeos.

ojos del público por medio de unas telas blancas colgadas a modo de cortinas que permiten apreciar solamente la vista de los tejados.

1.1.5. PRESENCIA FEMENINA EN EL *SHINTŌ*

La influencia de la mujer en los asuntos religiosos tiene sus raíces en la concepción de la sociedad arcaica japonesa. El gobierno está en manos del hombre, aunque entre 593 y 760 siete de los quince soberanos son princesas que tienen la oportunidad de gobernar el país. También es importante recordar que la última influye en la opinión de la Corte de tal modo que ésta promulga una especie de Ley Sálica vigente hasta la actualidad.³⁰

Frente a la política, donde la mujer tiene un acceso limitado, surge la necesidad de delegar la religión en sus manos. Por ello, la emperatriz Jitō (647-702, reina: 687-697), que instaura el ritual de traslado del templo *shintōista* cada veinte años, es un ejemplo claro de la importancia de la presencia femenina en el desarrollo espiritual de la sociedad japonesa del momento.

Para la mujer se creó el puesto de sacerdotisa, que solía estar ocupado por una princesa imperial, cuyo título era *saiō*, “reina sagrada”. La purificación para entrar en el cargo duraba tres años y consistía en un retiro obligado, además de la abstinencia. Una de las condiciones obligatorias para conservar el título de *saiō* era mantener el celibato.

Más tarde, tras la llegada del budismo a las islas, no se eliminan las creencias autóctonas. El budismo las enriquece y se funde con ellas en la mentalidad popular. Lo que cambia es la actitud hacia la mujer y hacia su presencia dentro de la religión, primero, y dentro de la sociedad, más tarde. Con el surgimiento de las sectas budistas Tendai y Shingon,³¹ el acceso de

³⁰ Se trata de una monarca que gobernó en dos ocasiones. La primera, bajo el nombre de Kōken (749-758), y la segunda como Shōtoku (765-770). Ésta última está marcada por el asesinato del emperador Yunnin (733-765, reina: 758-765), efectuado por la emperatriz.

³¹ Se conservan las menciones de Kūkai (conocido como *Kōbō Daishi*, gran maestro de Kōbō, tras su muerte), en el s. XII. Kūkai, al recibir los estudios con el sexto patriarca y a su vuelta de China, funda la escuela esotérica Shingon, en 816, en el Monte Kōya. Esta escuela toma como fuente para su enseñanza, el budismo *vajrayana*. Una vez fundada la escuela, Kūkai se dedica a la traducción de los textos sagrados. Entre las leyendas que rodean su nombre está la de la elaboración del primer alfabeto japonés.

las mujeres a los monasterios y a los montes donde éstos están situados es restringido para evitar todo tipo de distracción entre los monjes. Además, el voto de castidad que realizan éstos, se refiere solamente a la castidad para con las mujeres.

En la nueva comunidad religiosa, monasterios budistas, se fomenta una atmósfera de misoginia y se refuerza la idea de la inferioridad espiritual femenina. Esta actitud se mantiene hasta la época Kamakura, 1192-1333, cuando surgen varias sectas *zenistas* que proporcionan a las mujeres una igualdad de oportunidades en el plano espiritual.

1.1.6. PURIFICACIÓN

La purificación es la base del *Shintō* y uno de sus caminos más importantes hacia la paz, la armonía y el equilibrio entre el cuerpo y el espíritu en un encuentro con la Naturaleza. La noción de culpa no existe. En su lugar está la impureza comprendida como la representación del mal, dado que la vida en todos sus aspectos constituye un sistema de contaminación para un ser humano y requiere una posterior purificación. La contaminación puede ser provocada tanto por la muerte como por la sangre o la enfermedad. Como consecuencia de esta mentalidad, se desarrollan los rituales relacionados con la contaminación de gravedad absoluta, la muerte. Se entierra al muerto en un túmulo y durante días se mantiene el luto en cuyo transcurso no se come carne. Para purificarse tras el luto, y de este modo recibir a los *kami*, todo el clan se baña.

La importancia de la purificación se refleja con claridad en otro rito también relacionado directamente con la muerte. Actualmente entre la raza nipona aún persiste la creencia de que cada miembro de la sociedad requiere un espacio propio. Este credo tiene sus raíces en la tradición *shintōísta* de evacuar toda la habitación a la muerte de su propietario. Esta tradición tiene una gran importancia para el desarrollo demográfico, político y económico del país, porque a lo largo de muchos años la capital se abandonaba por la familia imperial a la muerte del emperador. Se fundaba otra capital cuya construcción corría a cargo del nuevo monarca. También, como se ha visto anteriormente,

los santuarios *shintōistas* eran dismantelados y reconstruidos en un espacio nuevo cada veinte años. Evidentemente, este complejo sistema de purificación es debido a la sencillez de la arquitectura en madera, propia a las islas japonesas. Este sistema de construcción permite una viable edificación con una fácil demolición posterior.

La purificación se obtiene de distintas maneras, entre las cuales se encuentran los ritos y los ejercicios que pueden tener formas tan diversas como golpearse el pecho con una rama de *sakaki*, arbusto sagrado, que recoge las impurezas y que es posteriormente arrojado al río por un sacerdote. Llevadas al mar, las impurezas desaparecen. Otra ceremonia consiste en subir una montaña sagrada, por ejemplo. El rito comienza de madrugada, ya que se debe llegar al monte para contemplar la salida del sol. En el caso del volcán Ontake, Honshu, uno de los primeros pasos de purificación para los jóvenes consiste en hacer *sumō*.³² Una vez arriba, las plegarias se efectúan por los fieles ataviados de blanco y con los sombreros cónicos en la cabeza.

Por otra parte, antes de subir una montaña, que en sí ya es una purificación, es obligatorio purificarse con el agua en un *mizugōri*, rito que en algunos casos puede llegar a ser tan radical como para meterse desnudo bajo un chorro de agua helada a primeras horas de la mañana en pleno invierno. En otros casos simplemente se trata de purificarse con agua vestido de *kimono* blanco y con una cinta sagrada en la cabeza y unas sandalias de paja en los pies.

La purificación también contempla la subida de un monte en ayunas, un paseo por las brasas ardiendo, un aislamiento en el monte, los baños en las aguas sulfurosas y la alimentación basada en las plantas medicinales. En fin, una búsqueda de la unión con la Naturaleza con sus cuatro elementos y una infinitud de fenómenos.

El fuego es otro de los elementos purificadores contemplados por el *Shintō*. El elemento destructor de los espíritus malignos, aparece como protagonista de muchas ceremonias religiosas.

³² すもう
相撲.

Algunos ritos *shintō* siguen vigentes. Otros han desaparecido. La palabra está perdiendo su poder mágico, aunque en los tiempos pasados decir el nombre propio a un hombre equivalía a entregársele por parte de la doncella que lo hacía. En cuanto a las adivinaciones, la interpretación de los sueños y las supersticiones, éstas no han dejado de existir en el mundo contemporáneo, aunque no tienen el mismo valor en la sociedad del siglo XXI. Las piedras y los ríos, los truenos y el viento están cada vez más acallados por el ruido industrial de las grandes ciudades.

La alimentación basada en el arroz, las frutas y el pescado se transforma cada vez más hasta obtener las formas propias a la alimentación occidental. La moda *unisex* invade las tiendas. La simbología de colores cambia totalmente. La recién desposada ya no se hace el peinado alto por primera vez el día de la boda. La vivienda de madera apenas se conserva en los pueblos alejados de la capital. Las diferencias entre Japón y el resto del mundo se han sublimado hasta quedarse atrapadas en los libros antiguos.

Sin embargo, aún hay quien cree que el mundo es perfecto gracias a su desarrollo natural, una de cuyas partes importantes es el sexo. Dado que los dioses son los primeros en practicarlo, nada hay de impuro ni pecaminoso en ello. Y aquello que no es puro puede llegar a cambiar de signo gracias a la práctica de los ritos tradicionales. En consecuencia de que no existan los objetos animados e inanimados, sino que todo fenómeno u objeto posee el espíritu de los *kami*, existe la unión total y la interpenetración de todos ellos, aunque corresponde solamente con la nación japonesa. Es el único pueblo en el mundo que descende de los *kami*, y el único que puede practicar el *shintōísmo*. Aunque para los japoneses esta vía espiritual no es excluyente: el *Shintō* no descarta otras prácticas espirituales.

1.2. ZEN COMO FILOSOFÍA IMPERANTE EN EL PERÍODO EDO

1.2.1. TENDENCIAS ESPIRITUALES DURANTE EL PERÍODO EDO

Siendo el gobierno de origen militar en la época Tokugawa, también llamada período Edo (江戸), que corresponde al nacimiento y el desarrollo del teatro *Kabuki*, existen tres tendencias espirituales que conviven: confucianismo,³³ budismo con el predominio de la corriente *Zen*, y *bushidō*,³⁴ sin olvidarnos del *Shintō*, del que se ha hablado con anterioridad ampliamente, existiendo éste como base sincronizada con el budismo. *Zen* y *bushidō* se vinculan entre sí en tal grado que el *Zen* se llega a denominar “la religión de los *bushi*”. En un principio, *zen* atrae a los guerreros por la sencillez y el rechazo de las formalidades características para otras escuelas del budismo, además de proporcionar al *bushi* la calma en medio de la tormenta. Llegado al Occidente en los siglos posteriores, el *Zen* es malinterpretado desde el desconocimiento y es adoptado como una práctica pseudo-espiritual sin ningún vínculo con el budismo clásico.

En Japón del período Edo la línea de pensamiento que impera es la de *bushidō*. Se basa en una estrecha relación del señor con el vasallo y en la

³³ La base de estas normas espirituales se compone a partir del sistema jerárquico de supeditación de los menores a los mayores y de los inferiores a los superiores, *giri*, como garantía de un funcionamiento correcto del Estado y de la sociedad. Uno de los matices más importantes del camino del guerrero, al menos a nivel teórico, es el amor y el espíritu de protección de todos los seres, según el fundador del *Aikidō*, el Maestro Ueshiba (1883-1968). El verdadero camino no consiste en reducir al adversario tanto en el *dojo* como en un auténtico combate, sino en cambiar su estado agresivo uniendo y amando las cosas. Se trata de “sensibilizar su cuerpo, su espíritu, su corazón en esta búsqueda del *Aikidō*” (Blaize, G. (1988:24)), de “realizar la armonía de tres elementos: el espíritu del corazón (*kokoro*), el cuerpo y el *Ki* que une el espíritu del corazón y el cuerpo” (Blaize, G., *op.cit.*, p.108), procedimiento aplicable a las demás denominadas artes marciales y el camino del guerrero en general. Por otra parte, la conservación del pasado mítico es de suma importancia para el confucianismo, con lo cual se explica el refugiarse en las épocas legendarias por parte de la clase guerrera desocupada en los siglos de paz. Un estudio más profundo de esta noción se hará en los capítulos posteriores.

³⁴ “Camino del guerrero”, producto del feudalismo, cuyos preceptos morales sobreviven al sistema que le da vida. Corriente ético-filosófica llamada a perfeccionar el control del cuerpo y del espíritu, un código no escrito del *bushi*, producto de todo un sistema de vida que se desarrolla a lo largo de los siglos. Se apoya en una amplia oferta literaria dedicada al servicio militar y aprendizaje de las artes marciales. Los Capítulos posteriores están llamados a aclarar la noción del *bushidō*.

fidelidad que el segundo siente por el primero.³⁵ Dicha filosofía tiene en su origen el cese del siglo de las guerras civiles y el desarrollo de un largo período de paz que se establece en Japón por la dinastía Tokugawa. Como consecuencia de ello, la movilidad social desaparece y surgen castas cuyas barreras son inviolables. El estatus social se transmite por herencia.

Hacia el inicio del *shōgunado* de Tokugawa, el ejército de *bushi* llega al apogeo de su desarrollo. Tras el establecimiento de la época de paz, el único camino de los guerreros es degradar ya que la condición principal para el mantenimiento de la combatividad de cualquier ejército es su ocupación, es decir, guerra. Pero en el Japón unido ya no hay nadie contra quién luchar. Curiosamente, en este período toma forma *bushidō*, cuando los “hombres de dos espadas”³⁶ ya no tienen que combatir y cuando se convierten en funcionarios o en los *bushi* contratados por algún *daimyō* (大名).

Desde el siglo XVII se inicia el florecimiento del *budo*, práctica de las artes marciales. Éste, entendido como conjunto de las artes marciales, produce una serie de conceptos básicos para la sociedad japonesa. Entre ellos se encuentra el principio del *waza*.³⁷ Se establece una jerarquía entre *shin*, espíritu, *waza*, técnica, y *tai*,³⁸ cuerpo, elementos que deben conservar una perfecta unión para crear el acto justo. Poco tiene que ver el espíritu de la Vía, *budo*, con la práctica deportiva, un invento bastante reciente. Nada hay de ánimo de competir, de provocar un conflicto o de violencia en el *budo*. Si uno practica el *za-zen*, llega al mismo resultado dentro de la Vía

³⁵ Sin embargo, *bushidō*, como cualquier doctrina, es una serie de normas idealizadas que en la práctica se aplican sólo en parte, asemejándose en ello al código de honor y de la adoración de la bella dama en la Europa medieval.

³⁶ Nombre metafórico que reciben los *bushi* en el lenguaje literario japonés debido a que el arma es el alma del *bushi*, en cuyos poderes mágicos éste cree. Esta fe se debe a que en el *Shintō* la fabricación de la hoja se preparaba con un ritual que realizaba el maestro armero. Consistía en una profunda meditación que duraba varios días, en una purificación con agua y con ponerse el hábito blanco antes de comenzar a forjar el arma en el taller que se consideraba una especie de santuario. Cada acto que realizaba el maestro armero durante el proceso de la forja o la templadura del arma tenía la importancia de un acto religioso. De ahí la estrecha relación entre el *shintōísmo* y el *budo*. Cada *dojo*, lugar donde se practica la Vía, tiene un altar *shintōísta* y las ceremonias tienen su origen en el *Shintō*.

³⁷ 技, transmisión del maestro al discípulo de una especie de técnica por la que el último se siente superior a los demás seres gracias al poder físico y mental que ha obtenido en el transcurso del aprendizaje.

³⁸ 体, cuerpo.

que practicando una de las artes marciales. Al matar el propio espíritu, uno vence a sí mismo y con ello vence a los demás. Ya no necesita desenvainar la espada. Ya no está ni el “yo”, ni el enemigo. Ya se está más allá de la victoria, porque ya se ha ganado la batalla más importante.

En un principio, realizar el *budo* significa tratar de llevar la vía del Buda, *Butsu Do*, que busca el despertar de la naturaleza original dentro de una interdependencia que rige el orden cósmico, con la supresión consciente de las preferencias y gustos. Siendo el origen del *budo* de carácter búdico, conserva una relación estrecha con el *Zen*. Ambas corrientes tratan de concentrar el *ki*, energía, canalizando la tensión mediante la respiración y postura justa y partiendo de la idea de *zanshin* (estar alerta en el aquí y ahora, 残心), y de vivir los fenómenos plenamente, en todo instante, dando importancia a todos ellos sin discriminación alguna.

Gracias al *budo*, regulador de la relación entre la ética, la religión y la filosofía, se establecen diversas artes marciales cuyo fin principal consiste en encontrar la paz interna, por ejemplo, *Kendo* (剣道), camino de la espada, que se entiende como sinónimo de la nobleza. Las primeras escuelas de este arte marcial surgen en la época anterior, en Muromachi (1333-1573), llegando a su apogeo en el período Tokugawa. Fuertemente influido por el *Shintō* y el *Zen*, el *Kendo* pretende moldear el cuerpo y la mente por igual, forjando un espíritu vigoroso, sin olvidarse del respeto, cortesía u honor. El último fin del arte de la espada es perfeccionarse uno mismo. También el *Judo* (柔道), camino de moderación, comprendido actualmente como una modalidad deportiva más, persigue el mismo fin: es un modo de existir. La técnica aprendida no trata de humillar al adversario, sino que debe llevar al dominio de uno mismo, con la concentración como una de las máximas aliadas del guerrero. Llegado a Japón desde China junto al *Zen*, la idea de la fuerza de la debilidad, impulsa el surgimiento del *Judo* y, posteriormente, del *Aikidō*. El primero, como si de la prolongación del *Tao* (道) se tratase, busca el equilibrio de la naturaleza y enseña a no oponerse a la fuerza utilizando fuerza propia, sino de ceder y de aprovechar la fuerza del adversario. El origen de este combate a mano desnuda se encuentra en una

serie de movimientos que permitían a los monjes, que tenían prohibido usar las armas, a defenderse de los salteadores. Los movimientos se transmitían en secreto de monje a monje junto a los conocimientos sobre las plantas curativas, los masajes y las técnicas de meditación. En cuanto a otras semejanzas entre dichas técnicas, no puede haber un espacio de tiempo para el pensamiento entre la intuición y la acción del guerrero. Ambas deben ser simultáneas. Es la conciencia *hishiryō*.³⁹

Por otra parte, en el mismo siglo XVII se configura el *bushidō*, código de comportamiento de *bushi* como representante del poder político; se desarrolla una serie de doctrinas dedicadas a la educación espiritual de un guerrero auténtico, y el papel del mismo se reduce a ornamental.⁴⁰ El surgimiento del *bushidō*, que exige un perfecto dominio de uno mismo, precisamente en esta época, se explica por la necesidad que la clase guerrera siente de justificar su existencia y a la vez de expresar el descontento con las condiciones de vida y con su rol social. Los *bushi* de una posición más elevada se dedican a perfeccionar su técnica en la realización de la ceremonia del te, sublimando de este modo las hazañas guerreras y obteniendo fama por medio de ese ritual pacífico. Los *bushi* empobrecidos buscan el refugio en el glorioso pasado, en las leyendas sobre los antepasados victoriosos que conservaban la fidelidad hacia su señor hasta la muerte. En definitiva, buscan amparo en el *bushidō*.

1.2.2. TAO

El budismo *Mahayana* abre el camino hacia las islas japonesas en el s.VI. Seis siglos más tarde, una de las ramas del mismo, *Zen*, pensamiento llamado a enseñar a uno a ser sabio y fuerte a la vez, lo utiliza para penetrar profundamente en la estética, el modo de vida y las costumbres de la corte *shōgunat*, confundiéndose con las doctrinas ya existentes. El confucianismo

³⁹ ひしりょう 非思量, pensar sin pensar.

⁴⁰ La evolución de la caballería europea, como proceso paralelo, acaba con los combates mortales, y hacia el reinado de Luís XIV toma forma de *carrouselles*, donde la corte procura suprimir el torneo como manifiesto del poder feudal. La corona francesa ejerce el control sobre ello convirtiéndolo en espectáculo. De esta manera se desarma a la nobleza, y los ejercicios de equitación se transforman en ballet ecuestre y las *carrouselles*, en guerras ficticias.

y el *Tao*, de los que ya es difícil de separar los preceptos *zen*,⁴¹ doctrinas todas importadas, tienen un arraigo muy intenso en el territorio nipón, de hecho, el primero define el sistema ético de la organización social y el segundo funda las bases del *bushidō*, que consisten en una inteligente combinación de la quietud y el movimiento. Estos dos componentes se consiguen a través de la meditación y la acción. Ambas corrientes de pensamiento tienen en común la confianza en el ser humano y en el mundo natural donde éste se desenvuelve. La naturaleza sucede por sí misma⁴² y se desarrolla independientemente del control que los humanos pretenden ejercer sobre ella. Otro principio del *Tao* es *wu-wei*,⁴³ no hacer, es decir, el no forzar los acontecimientos ni dividirlos en módulos o partes, ya que la naturaleza funciona como una única unidad sin bloquear su propio camino. El mismo conocimiento *tao* llega sigilosamente a través de la suavidad.

El *Tao*, procedente de la China chamánica, literalmente significa “sendero”, pero en distintas fuentes recibe, entre otros, los nombres de Camino, lo Absoluto, la Ley, la Naturaleza, la Suprema Razón, la Gran Transición, etc. El Sendero, no camino con meta, sino devenir de las cosas, se entiende como la madre del Universo y es infinito en sus metamorfosis y en constante crecimiento. Vuelve a sí mismo, produce nuevas formas y gira sobre su eje como un dragón, símbolo del *Tao*. El *kanji* que se utiliza para transmitir por escrito la palabra “camino” puede leerse en japonés como *michi*⁴⁴ o como *dō*,⁴⁵ éste último ampliamente empleado para designar las profesiones, oficios o manifestaciones artísticas, es decir, un *tao* o camino de liberación: *kadō*,⁴⁶ *sadō*,⁴⁷ etc.

⁴¹ La fusión con el budismo lleva a que el lenguaje taoísta se utilice para traducir los textos búdicos del sánscrito al chino. Por otra parte, el humor taoísta que llama a representar a sus pensadores de forma poco estilizada y más bien pícara, se adopta por los *zenistas*.

⁴² El término taoísta *tzu-jan* (自然) se refiere a los procesos que suceden de forma automática, por sí mismos. Engloba a la naturaleza y a la estructura del cuerpo humano, entre otros elementos, que no tienen ningún detonante para comenzar a funcionar ni control que esté por encima de ellos. En el caso del cuerpo, se refiere al flujo sanguíneo, a la respiración y a otros procesos naturales que ocurren sin que el ser humano los fuerce.

⁴³ 無為.

⁴⁴ 道.

⁴⁵ 道.

⁴⁶ 花道, arreglo floral.

⁴⁷ 茶道, ceremonia del té.

El *Tao*, ese culto a lo relativo, esa doctrina sin palabras, no una religión institucionalizada, se asemeja al *Zen*, mezcla del budismo hindú y el *Tao*, en cuanto a la concordancia de los contrarios, llamados *yin* (femenino y, como consecuencia de la misoginia existente, negativo) y *yang* (masculino y, por ello a los ojos de la sociedad antigua china, positivo), más la tercera fuerza conciliadora de estas dos primeras. Dichas polaridades (día/noche, bien/mal, seco/húmedo, vida/muerte) son reconocidas como tales por el ser humano que aspira al *Tao*, se completan y forman parte de una misma cosa, manteniendo el equilibrio dinámico del universo y creando todos los seres. El *Tao*, esa tercera fuerza de la tríada intemporal, el Principio Superior, engloba los dos primeros principios inferiores,⁴⁸ perfectamente iguales en todo y en constante colaboración entre sí para la producción de los fenómenos. El *Tao* comprende una permanente lucha contra los deseos de uno, insistiendo en dar menos importancia a las cosas banales por medio del no-hacer y en dejar surgir los acontecimiento según las leyes de la naturaleza. Lo importante reside en las cosas sencillas, pero éstas están ocultas para uno que contempla el mundo desde su ego. No se trata más que de ejercer una mayor generosidad olvidándose de uno mismo. Es forzoso desprenderse de todo lo material para llegar a ser libre y, mediante esa libertad adquirida, a ser verdaderamente feliz.

1.2.2.1. ÁREAS DE APLICACIÓN DEL TAO: EL CUERPO Y LA RAZÓN

Los teóricos principales de las ideas del *Tao*, Lao Tse⁴⁹ (s.IV a.n.e., según unas fuentes, o s.VI a.n.e., según otras) con su célebre *Tao Te King*,⁵⁰

⁴⁸ La representación gráfica de esa conciliación es bien conocida: un círculo que comprende dos partes exactamente iguales, una blanca con un punto negro (*yang*) y otra negra con un punto blanco (*yin*), perfectamente acopladas entre sí y envueltas por un círculo exterior que representa el *Tao*. Esta iconografía indica que nada en el mundo es plenamente positivo o negativo y que en el Universo los principios se equilibran espacial- y temporalmente.

⁴⁹ 老子, ciudadano del reino Chu, el sabio Li Er recibe el nombre de “El anciano” porque, según las leyendas que rodean su nombre, su madre le da a luz bajo un ciruelo (Li) tras ochenta y un años de embarazo. El recién nacido tiene unas orejas de un largo inconcebible (Er). Cuentan las numerosas fábulas que Lao Tse, bibliotecario real, al ver la decadencia de su reino natal, se va hacia el oeste para perderse en la inmensidad del mundo. Al abandonar su país, deja en la aduana un manuscrito que consta de 5.000 signos, *Tao Te King*, el libro del *Tao* (camino) y de su poder (*te*). Este recopilatorio comienza a circular hacia el s.IV a.n.e., lo que dificulta considerablemente la definición de la fecha exacta de la vida de su

y Zhuang Zi ⁵¹ (o Chuang Tse, según otras fuentes, s.III a.n.e.), explican la existencia de la armonía en el universo, sin exponer el significado del *Tao*. Ambos autores viven en la época de “las cien escuelas” filosóficas, célebre por el número de las líneas de pensamiento existentes en ese momento. Las enseñanzas de estos dos autores recogen, probablemente, los recursos de la práctica chamánica y la sabiduría popular, por las que la razón domada es uno de los vehículos para poder llegar a la armonía y a la felicidad a través de ésta. Para obtener el mayor equilibrio, la seguridad interna y la serenidad de espíritu, elementos imprescindibles para fomentar la razón, existen distintas vías. Éstas ayudan a potenciar el dominio de uno mismo y a evitar todo tipo de violencia que equivale al agotamiento de los recursos de la razón.

En cuanto a la virtud, la noción aceptada en la sociedad occidental (“ser bueno”), difiere notablemente de la cualidad que recibe el mismo nombre en el mundo del *Tao*. El término *te* se refiere a la sabiduría vital de grado superior sin que el poseedor de la misma la observe como tal. Cuanto menos consciente de ello se es, mayor es el *te*. Cuanto más aspire uno a ser virtuoso, más virtud perderá. Ocurre igual que cuando uno más intenta a forzar su propio camino, más estancado está en el mismo.

Por otra parte, Lao Tse refuta la necesidad de la expresión verbal, utilizando la palabra contrariamente al principio mismo del *Tao*:

El *Tao* que puede ser expresado
no es el verdadero *Tao*.⁵²

autor o autores. Hacia el s.I a.n.e. se escribe *Shih chi* (*Memorias del historiador*) que refleja la personalidad de Lao Tse, relacionando su trayectoria con el vuelo de un dragón. “La referencia a la ascensión del dragón a los cielos ofrece una pista sobre los orígenes de los rituales taoístas porque revela una relación con las antiguas tradiciones chamánicas de la región”, afirma Alan Watts (Watts, A. (2005:14)). Para Watts, se trata de “los rituales de sueño, muerte y renacimiento de los chamanes, que sabemos que se remontan al período neolítico.” (Watts, A., *op.cit.*, p.15). En definitiva, la existencia de un autor concreto de *Tao Te King* difícilmente podrá ser demostrada ya que los textos referentes a su vida se redactan siglos después de que ésta transcurra.

⁵⁰ 道德經, algo así como *Libro de la Suprema Virtud*, una especie de recopilación de consejos para la clase dirigente.

⁵¹ 庄子.

⁵² Lao Tse (1982:13).

Esa contradicción de formular los postulados acerca de lo que no tiene cuerpo ni forma ni puede ser definido, es uno de los puntos débiles de la teoría del filósofo chino. Aunque él mismo afirma que

Ambas cosa, ser y no-ser, tienen el mismo origen, aunque distinto nombre.
Su identidad es el misterio.

Y en este misterio
se halla la puerta de toda maravilla.⁵³

Puerta, define el autor, nunca solución, lo que invita a numerosas interpretaciones de la propuesta verbal de aquello que no se puede captar a través de las palabras, sino únicamente a través de la experiencia particular, imprescindible también en el *Zen*. La paradoja, según Lao Tse, refleja la verdad. La verdad jamás puede ser expresada de otra forma.

En el *Tao*, la mente está estrechamente relacionada con el cuerpo, y éste se llega a dominar mediante una serie de ejercicios basados en los movimientos de los animales y dirigidos hacia *prana*, que sabiamente armoniza la distribución del aire y de la carga energética.

Otro de los puntos importantes en el *Tao* es la llamada medicina holística, es decir, la medicina total y completa cuyas bases son la homeopatía y la acupuntura. Una correcta alimentación, el masaje y el sexo son otros medios para ejercitar el cuerpo *tao*. Pero en ningún caso se trata solamente de cultivar un cuerpo perfecto carente de la razón. La reflexión obliga a uno a quedarse quieto para poder actuar con serenidad, consecuencia de esa reflexión previa.

1.2.2.2. SUPERACIÓN DEL EGOÍSMO INDIVIDUALISTA COMO BASE DE LA FELICIDAD TERRENAL

La razón acompañada de una estudiada postura y una respiración controlada están llamadas a suprimir los ardores humanos más primitivos, eliminando del todo el peor enemigo de la felicidad, el egoísmo. Se debe aprender a ser invisible, de ser bondadoso sin pedir nada a cambio ni ser

⁵³ Lao Tse (1982:13).

consciente de ello, a dejar partir, a no retener y a soltar como lo hacen los gatos que saben compartir. Es imposible obligar a un gato a estar junto a uno. Un gato está con alguien porque le gusta. Pero para los humanos es la actitud más difícil de superar: el egoísmo individualista. El *Tao*, en definitiva, no comprende la posesión.

El *Tao*, ese arte de estar en el mundo, reniega de las leyes sociales y de sus códigos morales, porque éstos son efímeros y relativos:

El que conoce a los demás es inteligente.
El que se conoce a sí mismo es iluminado.
El que vence a los demás es fuerte.
El que se vence a sí mismo es la fuerza.

El que se contenta es rico.
El que se esfuerza sin cesar es voluntarioso.

El que permanece en su puesto, vive largamente.
El que muere y no perece, es eterno.⁵⁴

El *taoísta*, cercano en ciertos aspectos al *zenista* (que también practica la vacuidad no como nihilismo sino como la no-diferenciación dualista, donde las cosas son como son y son iguales; el no-hacer como plenitud de la actividad; la no-discriminación; el control de la respiración, la búsqueda del despertar, etc.), acepta las cosas tal, como y cuando vienen y pretende encontrar la belleza en este mundo, lleno de desgracia, superando el egocentrismo.⁵⁵ Al vivir simplemente, sin forzar las cosas, sin amar ni odiar, sin entrar en conflicto con las leyes naturales, al ahuecarse por dentro, meditando en reposo y en movimiento, controlando la respiración y conservando una postura justa, permite que quepan en él todas las cosas, ya que el vacío lo encierra todo, posibilita el movimiento y fomenta la armonía. Cuanto más vacío consiga sentirse uno, más dominante se hallará con respecto a su vida y a todas las situaciones.

⁵⁴ Lao Tse, *op.cit.*, p.45.

⁵⁵ No todo son semejanzas entre el *Zen* y el *Tao*. Por ejemplo, algunas escuelas del primero no admiten la palabra y se guían por la intuición sin necesidad de crear las etiquetas. El segundo, sin embargo, sugiere dividir el mundo en categorías para poder analizarlo.

1.2.3. BUDISMO

1.2.3.1. RAÍCES

Una de las corrientes filosófico-religiosas que llegan a Japón y echan raíces tan profundas que se acaban de fundir con otras líneas de pensamiento es el budismo. Su fundador, Siddhartha Gautama (623/624-543/544 a.n.e.),⁵⁶ es un personaje histórico cuya figura está rodeada de toda clase de leyendas. Príncipe del clan Shakya, el llamado Buda, el Iluminado, busca el equilibrio entre la austeridad y la vida llena de placer, es decir, la Vía Media que se consigue practicando la meditación.

Según la tradición, a la edad de los treinta años el Buda histórico abandona la vida lujosa, que le proporciona su estatus social, para dedicarse a esa búsqueda. Al cabo de siete años de vida ermitaña y de viajes, pasa una noche debajo del árbol Bodhi, de hoja perenne, cerca de la localidad Gaya, y tras la meditación sobre el problema del sufrimiento,⁵⁷ la vejez y la muerte, consigue la iluminación. Comprende que el sufrimiento surge del apego a la vida. Se debe eliminar la causa del sufrimiento para que éste cese, de esta manera convirtiéndose uno en un nuevo Buda, cosa que está al alcance de cualquiera.⁵⁸ Shakyamuni, tras la muerte, ya a finales del siglo I a.n.e. es deificado y su imagen es canonizada.

A pesar de distintas vías de desarrollo del pensamiento búdico en todos los países que lo han adoptado, existe una serie de semejanzas en cuanto a la representación iconográfica del Buda: *kesa*, vestimenta monacal;⁵⁹ lóbulos alargados como signo de alta alcurnia; y un ojo en la frente que indica la sabiduría obtenida a causa de la iluminación.

⁵⁶ En la ciudad de Nara, de indudable importancia histórica, donde incluso en la actualidad pasean los ciervos en libertad, se celebra cada año el día 8 de abril el nacimiento de Shakyamuni.

⁵⁷ En el budismo japonés, el sufrimiento producido por las pasiones es representado por medio de oración sobre las 108 cuentas del rosario, recurso habitual en *michiyuki*, en las obras dramáticas del teatro *Kabuki* y en *Ningyō Jōruri*.

⁵⁸ El *Sutra del Nirvana* insiste en que todos los seres participan por igual de la naturaleza del Buda.

⁵⁹ Signo material de la vida espiritual, el primer *kesa* se confecciona de los trapos manchados, lavados, desinfectados con las cenizas y cosidos entre sí. Indica que lo más bajo puede convertirse en lo más puro, idea característica para el budismo *Mahayana*. Uno de los símbolos de Buda, es el objeto que el maestro transmite al discípulo que le va a

En cuando al pensamiento de Gautama, llamado desde su iluminación el Buda Shakyamuni (el Iluminado de la familia Shakya), éste contempla los siguientes aspectos:

- “Tres tesoros”: el Buda como modelo a seguir, el *dharma* como verdad universal y el *sangha* como comunidad de creyentes.
- “Tres venenos”: tres vicios que perjudican la virtud. Son la avaricia, el cólera y la ignorancia del Buda.
- “Cuatro marcas” que poseen todos los seres vivos.⁶⁰
- “Cuatro virtudes sublimes”: la concordia, la compasión, la generosidad de corazón y la ecuanimidad. La compasión comprende armonizarse con el otro, convertirse en el objeto de esa compasión, eliminando toda dualidad, dentro del marco del amor universal.
- *Karma*, ley de causa y efecto o, en otras palabras, la suma de los pensamientos, los sentimientos y las acciones de todos los seres, y sus consecuencias. Además, la noción de *Karma* entendida como acción condiciona la calidad de la sucesión de reencarnaciones para todo ser viviente que, gracias al camino del desapego y de las acciones piadosas, puede desembocar en el nivel más alto de la perfección espiritual, es decir, la iluminación.

Una vez realizada la iluminación, el nuevo Buda obtiene la capacidad de poder ayudar a los demás a liberarse del *Samsara*, la Rueda de las reencarnaciones constituida a partir de una serie de

sucedir. La tradición se inicia con el propio Buda que reconoce así el *satori* de Mahakashyapa, que se convierte en su heredero espiritual. Posteriormente, en ambas escuelas *zen* japonesas que sobreviven al paso del tiempo hasta la actualidad, Sōtō y Rinzai, pervive la certificación de la iluminación del discípulo por parte del maestro.

⁶⁰ “[...] impermanencia (nada dura para siempre), sufrimiento (todo está sujeto a la enfermedad, la vejez y la muerte), no-yo (no hay sustancia que corresponda a un “yo”; la verdadera identidad personal reside más allá de lo que somos capaces de concebir) y *nirvana* (estado de ecuanimidad alcanzado al liberarse de las cadenas de *samsara*, el ciclo de la vida y la muerte”. Yusa, M. (2005:32).

nacimientos y muertes.⁶¹ En otras palabras, el Buda abre para ellos el camino para conseguir la salvación espiritual.

Nada es eterno a los ojos del Buda. De ahí, su desapego de lo terrenal. Sin embargo, el ser humano tiende a tener una sed de deseos que no es capaz de cumplir en su plenitud, y de impulsos arbitrarios, lo que provoca una cadena de sufrimientos, llevando al error. Por ello, la vida ilusoria de uno se encuentra permanentemente en un estado de *Dukkha*, donde el dolor duradero sustituye al gozo, provocando odio y destrucción en vez de amor y creación. Buda propone otra vía, la única que persiste: el *Nirvana* como no-lugar, sino un estado de la mente en el momento presente, la extinción del deseo, el auténtico despertar, el cese de los nacimientos, de las muertes y de los sufrimientos, como fin último del autoperfeccionamiento.

La enseñanza central del Buddha se ha resumido a menudo (sobre todo en la tradición Theravada) con la fórmula “cuatro nobles verdades, óctuple sendero”. Las cuatro nobles verdades son las siguientes: (1) la vida está llena de sufrimiento, (2) el sufrimiento proviene de la avaricia, (3) para eliminar el sufrimiento debe eliminarse la avaricia, (4) el medio para alcanzar la paz interior (*nirvana*) consiste en seguir el Óctuple Sendero. Éste consiste en (1) recta visión (o sabiduría), (2) recta intención (o motivación), (3) recta palabra (en particular franqueza y amabilidad), (4) recta conducta, (5) recto medio de vida (evitación de un oficio dañino para los seres vivos), (6) recto esfuerzo (evitación de malos pensamientos), (7) recta atención y (8) recta concentración (es decir, meditación). La práctica del óctuple sendero invita al examen de uno mismo y anima a llevar una vida de espiritualidad. Aunque esos ocho elementos se interrelacionan de modo orgánico, el más importante es la meditación, que sustenta al resto y nos ofrece ver las cosas desde la perspectiva adecuada.⁶²

Con el cambio del milenio, el movimiento budista se divide en dos importantes corrientes: la rama del Norte y la rama del Sur. La rama del Norte, *Mahayana*, el Gran Vehículo, despegó de su lugar de origen, la India, y llegó a Japón vía China hacia el s. VI, sirviendo de base para el desarrollo de numerosas escuelas espirituales. Con respecto al pensamiento original correspondiente a la rama del Sur, *Hinayana*, Pequeño Vehículo, que venera a los *Arhats*, seres que han alcanzado el punto culminante del desarrollo espiritual, y que pretende

⁶¹ Lo que no implica la repetición del nombre, del espíritu ni del cuerpo, entendidos como forma.

⁶² Yusa, M., *op.cit.*, pp.31-32.

llevar al *Nirvana*, *Mahayana* es más suave en cuanto a los requerimientos y aboga por la veneración de los *Bodhisattvas*, seres llenos de compasión universal y amor hacia la humanidad, por la cual renuncian a entrar en el *Nirvana*. Según *Mahayana*, gran fuente de los preceptos *zen*, para interrumpir la cadena de reencarnaciones⁶³ y de ese modo acabar con los sufrimientos para cualquier mortal es suficiente con seguir los postulados del Buda, reflejados en los *sutras*. Para algunas sectas que comparten la mentalidad *mahayana*, el simple hecho de ponerse en el camino supone en sí la iluminación alcanzada, porque la verdadera iluminación está en el mismo caminar, lo que indica que puede obtenerse en todo momento y en medio de cualquier actividad. Por otra parte, *Mahayana* apoya la idea del mundo como *shunyata*, el gran vacío que lo contiene todo, incluidas las innumerables posibilidades.

Aún a pesar de las diferencias conceptuales de esas ramas, existe un número de mandatos que se siguen en todas las escuelas búdicas:

Los budistas laicos y los que pertenecen a la orden monástica siguen los mismos preceptos básicos: (1) no matar, (2) no robar, (3) no cometer adulterio, (4) no mentir y (5) no consumir sustancias embriagadoras.⁶⁴

La erudición se aprecia poco en la adquisición de la sabiduría búdica. En cambio, la moralidad, *sila*, es muy importante para iniciar el camino de la verdad suprema a través del control de la mente.⁶⁵ Se insiste en suprimir los siguientes impulsos: el sexual, el de matar a los seres vivos, el de tomar las cosas que pertenecen a otro y el de comer carne, lo que implica evitar una matanza previa para poder satisfacer un deseo particular. Un siglo después de la llegada del budismo a Japón, en 675 se promulga la primera ley que prohíbe consumir carne de los animales de cuatro patas,

⁶³ Alan Watts (Watts, A., *op.cit.*, p.140), sostiene que se “puede entender las vidas humanas como una vasta continuidad de idas y venidas [...], y es que, después de todo, todos esos seres humanos son simplemente formas distintas de repetir el mismo suceso”, con lo cual vuelve a apoyar la idea de que todo “yo”, por muy diferente que se sienta con respecto a los demás, es un acontecimiento que se ha repetido- y se va a repetir- en innumerables ocasiones, ya que “sólo existe un “yo, aunque sea infinitamente diverso” (Watts, A., *op.cit.*, p.141).

⁶⁴ Yusa, M., *op.cit.*, p.32.

⁶⁵ Ésta como autora de todas las obras, cuyas consecuencias sufre el cuerpo.

aunque cada nuevo emperador se ve obligado a insistir en ello promoviendo un edicto imperial, lo que demuestra que los japoneses no dejan de comer carne hasta bien entrado siglo X. Frente a la prohibición que es vigente solamente para el clero budista en China y en la península de Corea, la ley japonesa abarca a la población entera sin diferenciación de clase. En cuanto al pescado, éste sí se consume, siendo la base de la alimentación japonesa. En definitiva, los mamíferos son los únicos animales a cuyas vidas se aplica el precepto budista, ya que la prohibición de la matanza de los pollos y los gallos, por ejemplo, encuentra sus orígenes en el *Shintō*: esas aves se consideraban como mensajeros de los dioses *shintōístas*. Con la occidentalización del país durante la Restauración Meiji el gobierno promueve la consumición de la carne y de los productos lácteos para conseguir una mano de obra y militar más vigorosa, ya que las generaciones anteriores se caracterizan por una constitución pequeña.

En cuanto al budismo primitivo, el primer escalón en la Vía consiste precisamente en la aplicación estricta de dichos cuatro conceptos éticos a la vida cotidiana del ser humano, lo que convierte a éste en un miembro responsable de la sociedad. En el momento cuando el individuo cumple con estos códigos de comportamiento, pasa al segundo escalón: se inicia el *Samadhi*, meditación o concentración más allá de las palabras, la cual permite el crecimiento del *Prajna*,⁶⁶ el cual a su vez conducirá hacia la Esencia.

Los *sutras* ilustran de forma detallada las discusiones del Buda con sus alumnos y con sus seguidores. Uno de ellos, *Avatamsaka Sutra*, sugiere la igualdad de la mente humana al Buda. La mente engloba el universo entero, donde la mente, todos los seres y el Buda son la misma cosa.

⁶⁶ El *Prajna* se entiende como “sabiduría” (*chih-hui*), e implica la iluminación del pensamiento, de la mente, sin necesidad de verbalizar nada. De hecho, el Buda, en una de sus predicaciones, transmite el conocimiento supremo a través del silencio, alzando un ramo de flores, y es comprendido por Mahakashyapa, su sucesor. Nace *i shin den shin* (以心伝心), la transmisión directa sin necesidad del vocablo. En el budismo, la palabra pronunciada conduce a la falsedad y a la anulación de la realidad, por ello los sabios viven el *Prajna* en su mente. El hecho de vivir el *Prajna* de este modo significa vivir el *Prajna* como realidad, lo que hace al practicante igual al Buda. Así, las tres pasiones (codicia, ira y desatino) se transforman en *Sila* (moralidad), *Dhyana* (meditación) y *Prajna* (sabiduría).

El “yo” pensante, contamina el resto del ser humano, por ello uno de los pasos para llegar a la *Mahaprajna*, Sabiduría Absoluta, y a la inocencia, uno se debe purificar abandonando la conciencia egocéntrica y la discriminación, es decir, la Ignorancia.

1.2.3.2 LLEGADA E INSTAURACIÓN

El budismo llega a Japón desde la India vía China y Corea en 538 d.n.e. de la siguiente manera: el rey Song de Paekche (r.523-554) envía al emperador japonés una imagen del Buda acompañada de escrituras budistas.

La nueva religión es adoptada por la familia Soga, uno de los clanes más poderosos en ese momento, a pesar del enfrentamiento que surge con las familias Mononobe y Nakatomi, que se mantienen firmes en la adoración de los dioses ancestrales, *kami*. Las primeras en rendir el culto búdico en el territorio japonés son tres hijas de los nobles coreanos que se convierten en las primeras monjas budistas en Japón. Por otra parte, Yomei (r.585-587) es el primer emperador japonés en abrazar la nueva religión, pero sin dejar de practicar el *Shintō*.

El budismo, la llamada Vía del Medio que procura evitar todo tipo de extremos, obtiene el patrocinio estatal en el período Nara (710-784). El Estado costea la construcción y el mantenimiento de los monasterios y conventos budistas, además del vestuario, sustento y alojamiento de los monjes y las monjas. Las sectas budistas, cuyo número es cada vez mayor, instauran cada una un *Honzon* propio, es decir, la figura búdica a la que honra cada escuela en particular.

La convivencia de varias vías espirituales alcanza mayor o menor éxito antes de la llegada del cristianismo. Pero incluso en los momentos de mayor rivalidad entre diferentes escuelas budistas se consigue un nivel de tolerancia religiosa desconocido para la sociedad europea del mismo período histórico. Quizá, ésta sea una de las causas de que se solapen los caminos espirituales y de que apenas se conserve el pensamiento búdico en su estado puro.

Con respecto a la compenetración de las religiones, Toda Mosui (1629-1706),⁶⁷ filólogo y poeta, opina que “*Shintō* es la raíz y la fuente de la civilización japonesa, el confucianismo son las ramas y las hojas, y el budismo son las flores y los frutos”.⁶⁸ Los ritos de celebración de los nacimientos y los matrimonios se ejecutan en consonancia con los preceptos *shintōístas*, mientras que la muerte y los actos funerarios se rigen por los ritos budistas y el confucianismo “considera realizada a la persona en tanto al ser social que ocupa un puesto y desempeña una función en una comunidad”.⁶⁹ En 1549 Francisco Javier desembarca en Kagoshima. En un principio, la nueva religión obtiene cierta benevolencia por parte de Oda Nobunaga.⁷⁰ Sin embargo, la fe cristiana es prohibida el 25 de junio de 1587⁷¹ por Toyotomi Hideyoshi⁷² con una posterior cruenta persecución de los misioneros y de los japoneses conversos. Esta violenta cacería se inicia en 1597 y es llevada a cabo hasta la llegada de la Restauración Meiji en 1868. Los cristianos son torturados y ejecutados tras una revuelta contra el *shōgunado*, en Shimabara en 1637, en la que participan de manera destacada. El *shōgunado* intensifica la práctica de *shūmon aratame*,⁷³ que obliga a cada familia japonesa a solicitar a su templo budista un certificado que atestigüe que no es cristiana. Se prohíbe la entrada en el territorio japonés a las

⁶⁷ とだもすい
戸田茂睡.

⁶⁸ Keene, D. (1978:217).

⁶⁹ Torrijos, G. (10 de Febrero de 2008:69).

⁷⁰ おだのぶなが
織田 信長 (1534-1589). Militar. Impulsor de la unificación de Japón.

⁷¹ Una serie de razones precede esa prohibición, tales como la desobediencia de los nuevos cristianos hacia sus señores, subyugándose solamente al Dios de la nueva fe. Por otra parte, no se cumplen las leyes budistas como la de no matar. Los cristianos no se detienen ante la matanza de un ser vivo para comer su carne. Sin embargo, esas razones son menores. Está bien conocida en el mundo la real intención de las misiones cristianas. Una vez absorbida el alma y la mente de un nuevo pueblo, los países cristianos mandan a esos territorios sus tropas para apoderarse de las tierras que se convierten en las colonias, asemejándose a Macao o Filipinas, en el caso asiático. Intuyendo el peligro que supone abrazar la nueva fe, los gobernadores japoneses hacen lo posible para evitar la suerte de las colonias, prohibiendo el cristianismo y aislándose el archipiélago nipón hasta los mediados del siglo XIX.

⁷² Hideyoshi Toyotomi (1536-1598), *shōgun*. Procede de una familia campesina. Recibe el título y el apellido Toyotomi del emperador como reconocimiento de una serie de servicios que realiza para éste. Se nombra *kampaku*, “dictador civil”. Estudia en profundidad y pone de moda la ceremonia de té. Convierte este ritual medieval en un exponente máximo de su poder, llevándolo a la práctica en el Pabellón Dorado. Patrocina varias compañías de teatro *Nō*. Participa como actor en varias obras de éste. Para sí escoge los papeles más nobles y más complicados, y en algunas obras interpreta a sí mismo, apareciendo en ellas como héroe legendario.

⁷³ しゅうもんあらた
宗門改め, examen de filiación religiosa.

misiones cristianas durante más de doscientos años. La prohibición se levanta en 1873 y el cristianismo es definitivamente legalizado en 1899, aunque ya en 1865, en Nagasaki, tiene lugar el primer encuentro del padre Petitjean, misionero, con los japoneses que han conservado la fe cristiana durante todo ese tiempo de manera oculta.

1.2.3.3. CONVIVENCIA DEL BUDISMO CON EL *SHINTŌ*

La convivencia de las dos religiones más antiguas de Japón, la autóctona, *Shintō*, y la adoptada, budismo, no siempre es tan armoniosa como puede parecer a primera vista. El pueblo japonés vive las violentas manifestaciones del fanatismo en ambas líneas de pensamiento, sobre todo en las numerosas escuelas budistas, donde un enfrentamiento sangriento entre distintas sectas es algo habitual. No obstante, a partir de los mediados del período Heian (794-1185) y antes del descubrimiento del cristianismo, a nivel de un japonés medio el budismo y el *shintōismo* se complementan, fenómeno que recibe el nombre de *shinbutsu shugo*.⁷⁴ Es probable que la fusión se deba a la integración de los ritos y de los dioses *shintōístas* en el marco institucional de las escuelas budistas Tendai y Shingon. La escuela Tendai, por ejemplo, bebe tanto de las creencias autóctonas japonesas, como de la enseñanza del *Sutra del Loto del Dharma Maravilloso*, que insiste en la eterna presencia del Buda y la salvación para todos los seres vivos, incluyendo las plantas y los árboles, punto de vista muy próximo al *Shintō*.

Los *kami* se consideran como manifestaciones de la esencia del Buda, y con el paso del tiempo la imagen de cada *kami* es asimilada a la de un Buda o un *bodhisattva*⁷⁵ concreto. Esta teoría surgida en el siglo X bajo el nombre de *honji-suijaku*,⁷⁶ ayuda a reconciliar el *shintōismo* y el budismo. Para poder comprender mejor las razones por las que varias líneas de

⁷⁴ しんぶつしゅうごう 神仏習合, solapamiento del *shintōismo* y el budismo.

⁷⁵ En el budismo, ayudante del Buda, un ser que ha conseguido el derecho al *Nirvana*, pero que lo ha rechazado por el amor que siente hacia todos los seres vivientes. Dedicar su vida a mostrar el camino de la liberación de las reencarnaciones para una salvación posterior. Por otra parte, *yatsushi*, la adopción/imitación de un conocimiento artístico con su posterior transformación y reelaboración, añadiendo rasgos propios, es decididamente propio a la cultura japonesa que destaca por llevar este modelo de relaciones a todos los ámbitos de vida (*manabu*, aprender; *osameru*, asimilar; *yaburu*, romper).

⁷⁶ ほんじすいじゃく 本地垂迹, esencia-manifestación.

pensamiento conviven durante siglos en el territorio japonés, es importante tener en cuenta que las encarnaciones divinas como fenómeno preceden al cristianismo y forman parte del pensamiento humano independientemente de la fe que se profesa. La misma raíz espiritual se encuentra en el pensamiento egipcio, en la mitología griega, en el taoísmo y en el budismo. Esa idea no admite dualidades y no distingue lo falso de lo verdadero, buscando el significado de diferentes conceptos para la humanidad. Existen puntos en común entre dichas líneas de pensamiento y vías espirituales. Por ejemplo, el confucianismo y el budismo del Norte no rechazan del todo la concepción de la simetría, aún teniendo distintas nociones de perfección. En el *Tao* y en el *Zen* lo importante no es la perfección, sino la manera de buscarla, completando cada uno mentalmente el cuadro incompleto para así llegar a la verdadera belleza. Otro elemento común para varias líneas de pensamiento orientales es puramente físico, aunque tiene las connotaciones espirituales: el té. El té se utiliza, por ejemplo, tanto en el *Tao*, como en el *Zen*. Para el primero, el té es uno de los elementos del elixir de la inmortalidad, mientras que los budistas lo utilizan para luchar contra el sueño en las viglias y durante *za-zen*,⁷⁷ sentarse en el centro particular de cada uno para meditar conectando con el cosmos, que puede llegar a durar varios días seguidos. En los tiempos posteriores, en el salón de té, espacio incompleto, a cada invitado corresponde completarlo mediante la imaginación.

En la época contemporánea, en Japón, el solapamiento de las religiones y la filiación religiosa múltiple siguen vigentes. Hay quien opina que esa convivencia llega a tales extremos que “los japoneses son *shintōístas* al nacer y budistas al morir”.⁷⁸ Pero hay quien nace budista y muere *shintōísta*, ya que la idea de reunirse con los antepasados es una forma de tranquilizar muy cara a la mentalidad japonesa incluso en la actualidad. En cualquier caso, no es nada sencillo encontrar la frontera entre ambas líneas de pensamiento, y los ritos arcaicos son el pan de cada día de la vida nipona.

⁷⁷ ざぜん 坐禅. La importancia de esta práctica es tal que el propio maestro Dogen (1200-1253), insiste en que una hora de *za-zen* realizada por una única persona ejerce una influencia positiva sobre el resto del mundo. Éste es el tipo de ayuda que precisa el *Zen*.

⁷⁸ Yusa, M., *op.cit.*, p.17.

Con el tiempo, el *shintōismo* y el budismo primitivo se completan con otras líneas filosófico-religiosas de pensamiento como taoísmo, confucianismo y *Zen*, ésta última absolutamente lejana a la concepción de la veneración de una deidad. Se encuentran para separarse, se absorben para fundirse en uno y forman un escudo para prevenir el intrusismo del cristianismo. Cada una de las corrientes fluye en una dirección, cada una está en su sitio, como todo objeto en una casa japonesa. O en un jardín, por ejemplo.

El jardín, y la naturaleza en general, tienen una presencia bastante más importante en la mentalidad japonesa de la que se puede encontrar en Occidente. El jardín es visto como arte, como forma de vida, como un reflejo del rito religioso.

La historia del jardín japonés se remonta a la antigüedad y refleja la propia historia de las religiones niponas. Una porción de tierra consagrada (*saniwa*), delimitada y cubierta con pequeñas rocas lisas, constituía el lugar donde el emperador (o la emperatriz) se sentaba y tocaba un instrumento musical de cuerda para convocar el espíritu de los *kami*, que pronunciaban un oráculo interpretado por el primer ministro, presente junto al emperador. Este terreno consagrado es uno de los componentes del jardín japonés. [...] los jefes de los clanes mandaban construir en sus haciendas jardines que contenían estanques e islotes artificiales y que representaba el Horai, la isla donde moran los inmortales según la mitología taoísta, o el monte Sumeru, el centro del universo según la cosmología budista.⁷⁹

El arte de construir y cuidar los jardines áridos, *Karesansui*,⁸⁰ con sus piedras blancas y las rocas en el medio que representan islas, junto a otras artes, tiene una posterior transcendencia en el *Zen*: tanto el arte de tiro con arco, como el arreglo floral, la caligrafía, la pintura, la poesía y el teatro *Nō* son vías hacia el perfeccionamiento espiritual, con el *satori*, iluminación, como último fin. Éste, consecuencia de la comprensión por parte de uno de que su vida se desarrolla en interdependencia con las demás existencias y de la ausencia total del egoísmo, sin necesidad de guardar nada para sí mismo.

Ikenobo,⁸¹ la escuela más antigua de *ikebana* fundada en el templo Rokkakudo,⁸² en Kioto, es muy anterior al *Zen* japonés. En el proceso de la

⁷⁹ Yusa, M., *op.cit.*, p.68.

⁸⁰ 枯山水.

⁸¹ “Celda del estanque”, jap. (*ike*- estanque, *bo*- celda). El nombre de la escuela subraya el vínculo espiritual con Syotoku, fundador del templo budista Rokkakudo: este príncipe realiza la ablución sagrada en el estanque, en cuyas orillas se funda posteriormente esa

selección y de la colocación de las flores se funden los espíritus *Shintō* y el budista. Inicialmente, de esta forma se profesaba el culto a la diosa budista de la Merced, Nyorin Kanzenon, diosa de procedencia *shintōísta*. La ofrenda se realizaba siempre en forma de flores, organizadas en el espacio de tal manera que se transmitiesen los principios de la triada cielo-tierra-hombre dentro del marco de diversas sensaciones del que componía el arreglo. Con el paso del tiempo, el *ikebana* se convierte en uno de los signos inequívocos de la cultura japonesa, donde prima la armonía y el equilibrio natural de todos los elementos de la Naturaleza, incluidas las plantas, los estanques y el ser humano. Éste último participa de la belleza de la Naturaleza practicando las artes o simplemente observando cada paso que efectúa con un dejar fluir el tiempo para, finalmente, perderse en la naturaleza, en otras palabras, en la muerte.

El grado de influencia del *shintōísmo* sobre la mentalidad japonesa, incluso tras la llegada del *Zen* en el siglo XII, es realmente alto. Las relaciones socio-económicas se ven afectadas por los elementos *shintōístas*, y entre éstos se pueden encontrar el fetichismo, la devoción a las personas vivas o muertas, la consumición elevada de arroz, planta sagrada, y de *sake*,⁸³ considerada ésta última en *Shintō* como una libación. Otros aspectos que tienen una indudable importancia en el desarrollo de la sociedad nipona son la jerarquización, el autoritarismo, el racismo y el sectarismo local. A raíz de éstos, se justifica la supuesta superioridad de las clases gobernantes con respecto al campesinado. Sus privilegios sobre el pueblo llano son estimados como sagrados.

escuela de arreglo floral. Syotoku redacta la llamada “Constitución en diecisiete puntos”, en 604, en la que insiste en la atmósfera de cariño que pretende aplicar al arreglo floral y, a través de éste, a todas las experiencias vitales independientemente de la situación política o emocional.

⁸² Cuarenta y cinco monjes del templo Rokkakudo llevaron el nombre de Ikenobo sucesivamente. Su labor consistía en transmitir el arte de *ikebana* a las siguientes generaciones. Ikebana, vista como uno de los tipos de *praxis* espiritual que lleva a la suavización del alma. La escuela Ikenobo recrea la imagen ideal de la Naturaleza desarrollando la composición de las flores y de las ramas de tal manera que ésta represente el Gran Umbral, donde las ramas simbolizan el *Yin*, y las flores, el *Yang*.

⁸³ さけ 酒, licor de arroz.

1.2.4. ZEN

En la actualidad, existen alrededor de diez millones de seguidores del *Zen* en Japón, repartidos entre las escuelas Rinzai y Sōtō. Las raíces del *Zen* en las islas hay que buscarlas en Kioto. Es la primera ciudad japonesa en acoger la recién llegada rama del budismo traída desde China por el maestro Eisai (1141-1215). El término japonés “*Zen*” tiene sus orígenes en sánscrito, donde se denominaba como *dhyana*, meditación o la concentración en el aquí y ahora, el ahora eterno, el instante infinito, con toda ausencia de objeto/sujeto de adoración/veneración frente a lo que sucede en las religiones. En pali, *dhyana* derivó a *jhana*, y de ahí al chino *ch’an*.

En China, los maestros *zen*, sin abolir los preceptos del *Tao* con su fluidez y la unión de la mente y de la conciencia humanas, siguen los pasos de Bodhidharma (Daruma, en el idioma japonés), llegado desde la India durante las dinastías del Sur y del Norte hacia fines del siglo V de nuestra era y reconocido como el primer patriarca del *Zen* chino. Los primeros maestros *zen* chinos proponen las siguientes maneras para entrar en el Sendero:

- Entrada por la Razón.
- Entrada por la Conducta.

La primera comprende la penetración en la enseñanza espiritual evitando la unilateralidad de la comprensión del Camino⁸⁴ y abogando por la unidad absoluta de las cosas, mientras que la segunda abarca los cuatro actos que incluyen todos los demás actos del ser humano:

- compensar el odio;
- obedecer al *Karma*;
- evitar el anhelo;
- estar de acuerdo con el *Dharma*.

⁸⁴ Tanto la negación como la afirmación implican la unilateralidad de la visión de la realidad.

El *Zen* chino, dividido a su vez en dos corrientes tras la muerte de Hui-neng (638-713),⁸⁵ el sexto patriarca, entiende dos vías de alcanzar la iluminación, recogidas éstas posteriormente por los adeptos japoneses. La escuela del Norte, representada por Shen-shui (Jinshu, en jap.) preconiza la iluminación gradual, mientras que la escuela del Sur, representada por Joshu entre otros, anula la figura del patriarca y propone una iluminación abrupta.

Aún renegando de la palabra como medio para alcanzar la iluminación, el *Zen* cuenta con una serie de escritos, entre ellos, *Hsin-hsin Ming*, un poema compuesto por Seng-ts'an (nacido cerca de 606 d.n.e.),⁸⁶ el tercer patriarca del *Zen* chino. Esa especie de declaración de intenciones está escrita íntegramente en chino, sin la utilización del sánscrito, y habla sobre la naturaleza de la existencia, el mundo fenomenológico y la fe. Pero no se trata de una creencia en algo, sino más bien del mismo hecho de estar y de la realidad en sí misma. Para el *Zen* japonés, se trataría de la fe en el *satori*, donde no existe ninguna diferencia entre la práctica y la iluminación.

El mencionado anteriormente maestro Myoan Eisai,⁸⁷ procedente de la escuela Tendai, tras adoptar la vía de la secta Rinzai, construye el primer templo *zen* japonés, llamado Shofuku-ji,⁸⁸ situado en Fukuoka. Este hecho sucede en 1184 bajo el patrocinio del emperador. Con anterioridad a Eisai, se emprenden unos tímidos intentos de propagar las ideas *zen* por los maestros chinos como Tao-hsüan (702-760)⁸⁹ y I-k'ung (¿?, jap. Giku), y Kakua (1142-?), “primer monje japonés en ser reconocido como sucesor de Hui-yüan (1103-1176) perteneciente al linaje Yang-ch'i de la escuela Lin-chi”.⁹⁰ En cuanto a los monjes que ejercen el ascetismo y la contemplación, *zengyo*,⁹¹ éstos se conocen desde el período Nara bajo el nombre de *zenji*,⁹² maestros de contemplación. Entre 719 y 729 se prohíbe subir a las montañas a los monjes

⁸⁵ 大鑒惠能.

⁸⁶ 僧璨.

⁸⁷ 明菴栄西.

⁸⁸ 聖福寺.

⁸⁹ 道鑄.

⁹⁰ Castro, A. (2002:38).

⁹¹ 善巧ぜんぎょう, práctica contemplativa.

⁹² 禪師ぜんじ.

autoproclamados y que lleven a cabo tal actividad al margen del budismo oficial. Estos monjes se dedican a curar a los enfermos y practican los ritos sociales desplegando influencia sobre las capas populares. Hacia el 772 un grupo de diez monjes, *juzenji*,⁹³ es seleccionado por la pureza de sus actividades y es reconocido por la corte que les otorga una categoría oficial. La tradición se guarda en el monte Hiei hasta la llegada de Dogen Zenji,⁹⁴ ya en el siglo trece. En torno al siglo XI, los *juji*, monjes curanderos, en cada rito llamado a purgar el cuerpo y la mente del enfermo, utilizan el vestuario de brocado y una puesta en escena que cada vez gana mayor popularidad entre los peregrinos y los aristócratas. Se forma un género denominado *juji-sarugaku* que pronto se traslada a los palacios para entretener a la nobleza. Posteriormente el *Nō* encontrará en esta forma de representación una fuente más para la consolidación del propio género teatral.

En cuanto a la implantación del *Zen* en Japón, según “la historia convencional”, se “afirma que es a Eisai a quien corresponde el mérito de ser el primero en establecer el *Zen* en tierras niponas”,⁹⁵ aunque existen posibilidades de que este hecho no fuera cierto. Tal y como cuenta el cronista Rinzaï Kokan Shiren (1278-1348), en la época de Eisai otro maestro *zen*, Dainichibō Nonin (?-1194/1195), fundador de la escuela Daruma-shu, escuela de Bodhidharma, consigue para sus discípulos el reconocimiento del maestro chino Cho-an Te-kuang del monte Ayuwang, aunque no la transmisión directa para sí. La competencia establecida entre ambos maestros termina en el triunfo de Eisai, aunque la enseñanza de éste último es confundida en muchas ocasiones por parte del pueblo con la doctrina de Daruma-shu, con su consiguiente rechazo. De hecho, la actividad de ambas escuelas es prohibida en 1194.

⁹³ じゅうぜんじ
十禅師.

⁹⁴ どうげんぜんじ
道元禅師(1200-1253), maestro *zen*, fundador de la escuela Sōtō (曹洞宗), una vez concluidos sus estudios en China.

⁹⁵ Castro, A. (2002:38).

Eisai recibe la transmisión del linaje en su segundo viaje a China, tras cuatro años de estudios junto al maestro Hsü-an Huai-ch'ang, del linaje Huang-lung de la escuela Lin-chi. Al volver a Japón, Eisai consigue el apoyo de algunos miembros del clan Minamoto en 1205, para la construcción del primer monasterio *zen* japonés, Kenninji.⁹⁶ Se trata de un espacio con una sala *zen* independiente, compartido con las dependencias en las que se practican las ceremonias de Tendai y de Shingon. Posteriormente se fundan los famosos “Cinco templos”, centros del *Zen*, donde, siguiendo el camino de la arquitectura religiosa china, los elementos ornamentales no hacen más que glorificar la virtud budista, nunca persiguiendo un mero efecto decorativo. Por dentro un templo *zen* se divide en varios espacios con una sala reservada para la estatua del Buda. Además de ésta, se construyen una sala de conferencias, una de ceremonias y una destinada a la práctica del *za-zen*. La función principal del altar consiste en marcar el centro de la sala. Los templos *zen* ocupan las colinas, el lugar predilecto para cualquier construcción en Japón. Éstas son arrebatadas en algún que otro caso a los bandoleros por los propios monjes en la época Kamakura. Por otra parte, su posición es protegida por los propios *bushi*, agradecidos a los monjes por la enseñanza de vencer el miedo a la muerte.

En un principio, se instaura sólo la escuela Rinzai, aunque la vinculación de Eisai con la escuela Tendai es continua. Uno de sus sucesores, Ryonen Myozen (1184-1225), profundiza sus conocimientos *zen* recibidos del maestro. Éstos a su vez influirán de modo importante sobre Dogen. En un clima de hostilidad hacia *Zen*, adoptado por el pueblo y por los monjes del budismo clásico acogido siglos antes, en medio de una constante inestabilidad política y la búsqueda de lucro en detrimento de la espiritualidad ejercida por los *bushi*, aparece esta figura fundamental en el historia del *Zen* japonés.

Cuando en el año 1227 el maestro Dogen regresa a las islas desde China, su principal tarea consiste en promover una nueva escuela

⁹⁶ けんんにんじ
建仁寺.

zen llamada Sōtō. Dogen viene del gran monasterio Tendai que adopta la noción de Vehículo Único de influencia *mahayánica* como uno de los aspectos básicos. El monasterio Tendai, situado en el monte Hiei, conocido por sus *sohei*, monjes guerreros, es donde Dogen ingresa a la edad de catorce años para iniciar la vía de autoconocimiento. De allí la teoría de un contacto directo que Dogen tiene con el maestro Eisai. En las condiciones de la guerra emprendida por la corte imperial contra el *bakufu*, Dogen abandona el país acompañado por su maestro Myozen. En 1223 se dirigen a China para realizar la búsqueda de la auténtica forma del budismo. Al morir Myozen, Dogen entra en la secta Sōtō, cuyos preceptos lleva a su país natal, fundando el 15 de marzo de 1236 el monasterio Kosho Horin-ji con la utilización del modelo del monasterio zen chino, y promoviendo la idea de que un fenómeno no se torna en otro, sino que cada uno tiene su lugar y su momento, por ello la muerte es un proceso natural, igual que la vida. Uno sucede al otro. Cuando Dogen escribe en chino *Eihei-koroku*, cita *Hsin-hsin Ming*. Esta obra tendrá importancia a lo largo de la historia del Zen japonés, ya que Keizan Zenji, procedente de la misma escuela, escribe unos comentarios acerca de algunos versos de la obra, en 1303. En el siglo XVIII Kozan Garyu vuelve los ojos hacia el poema chino y añade comentarios propios a los existentes ya.

Por otra parte, el trabajo fundamental de Dogen recibe el título de *Shobogenzo*. Su idea principal consiste en la liberación del cuerpo-mente de las dicotomías y de las categorizaciones, con el posicionamiento en la Vía del Medio, promulgada por el Buda Shakyamuni, con la posible realización a partir del primer instante de la práctica. No se trata de dos etapas, suprimidas por Dogen, sino de un camino único, en el que uno se halla desde siempre, es decir, está iluminado desde siempre. Existen dos formas de llevarlo a cabo: los *sutras* e *i shin den shin*, transmitido por el maestro espiritual que posee el sello de realización al discípulo. Solamente así uno puede participar de la naturaleza del Buda. En cuanto a la vacuidad, condición imprescindible de la práctica zen, el hablar de ello le resta la autenticidad, envolviéndola en una red de palabras, medio de

especulación, elemento a abandonar en el transcurso de la misma práctica. Según Aigo Castro, monje *zen* contemporáneo,

Dogen concluye de este modo su concepción de la Vía del Medio en tanto que vacuidad: contemplar los fenómenos desde su talidad no-dual pero sin abandonar al mismo tiempo su devenir iluminado, constituido por el aparente surgimiento y cesación, mancha y purificación, deficiencia y completamiento [...].⁹⁷

La Vía del Medio se comprende como el camino hacia el propio yo. Sin embargo, el escucharse no significa centrarse en el ego, sino todo lo contrario, es olvidarse del mismo y abandonarle, abandonando a la vez los cuerpo-mente de los demás. Ese abandono sin fin lleva a una iluminación también sin fin.

Como en las escuelas del Norte y del Sur del *Zen* chino, cada una de las escuelas japonesas propone un modo diferente de alcanzar la iluminación, coincidiendo ambas en transformar la conciencia del ser humano y despertarle a la vida en el momento en que ésta transcurre. En cuanto a la metodología, Sōtō defiende un trabajo de años, meticuloso y de dar mucho valor al pequeño detalle, basándose en la enseñanza de Bodhisattva, mientras que Rinzai Gigen, el fundador de la escuela Rinzai, muerto hacia 866 de nuestra era, insiste en una iluminación repentina. Aún así, todas las escuelas espirituales niponas que completan el Santo Sendero, es decir, *Zen*, Tendai, Shingon, Nichiren, etc., tienen en común las raíces, el procedimiento y el bagaje literario budista del que seleccionan el *sutra* de Kwannon (*Kwannon-gyo*) como el preferido. La traducción del vigésimo quinto capítulo de *Samantamukha Parivarta* (*El Loto de la Buena Ley*, en sánscrito), explica el camino de la salvación. De ésta última se beneficiarán todos los seres, la tierra y el cosmos, unidos por un único destino.

Cuando el *Zen* se instaura como una religión más, se impulsa la construcción masiva de los monasterios *zen*, llenos de sencillez y de puritanismo, elementos que se verán reflejados posteriormente en la concepción del salón de té. Los monasterios son unos espacios

⁹⁷ Castro, A., *op.cit.*, p.193.

destinados no tanto al retiro espiritual, como a la congregación para la meditación y la discusión. Detrás del altar está una hornacina central en la que se sitúa una estatua de Bodhidharma, fundador de la secta, o de Shakyamuni, acompañado de Kasyapa y de Ananda, los dos primeros patriarcas *Zen*. En el caso de no estar presentes sus figuras, pueden estar sustituidas por las representaciones de uno de los siete *Bodhisattvas* principales,⁹⁸ seguido de los *Arhats*, seres capaces de realizar milagros y de domesticar a las bestias salvajes, reproducidos de manera grotesca en contraste con las figuras anteriores. Pero los honores más elevados recibe la figura del fundador de cada templo *zen* en concreto. En el altar se colocan las flores y el incienso, y delante de la imagen del fundador se sitúa una lámpara de aceite que arde permanentemente. Posteriormente, cuando *Zen* penetra en la vida cotidiana del pueblo japonés, éste adopta algunos de sus elementos, construyendo en su casa el *tokonoma*, lugar de honor, donde se colocan los cuadros y las flores.

1.2.4.1. OBJETIVOS

A lo largo de su historia, el *Zen* se ha visto opuesto con frecuencia al budismo ortodoxo, fenómeno experimentado del mismo modo por el *taoísmo* con respecto al confucianismo. En China, por ejemplo, todas las escuelas budistas son perseguidas en la época del emperador Wu Tseng, encontrando una fuerte oposición de la filosofía confuciana autóctona. El *Zen* es la única corriente que sobrevive al período de persecuciones, para un posterior desarrollo fructífero también en las islas niponas.

La nueva línea de pensamiento aboga por el abandono de sí o, en otras palabras, la supresión del pequeño “yo”, por la eliminación de la trinidad de pecados de éste que consisten en la ambición de poseer, la autoridad y poder, y por la sustitución del “yo” por el “Ser”, el “Ello” o el “Eso”, como lo denominan distintos autores y pensadores *zen*.⁹⁹ Es

⁹⁸ Monju (Manjusri), Fugen (Samantabhadra), Kwannon (Avalokitesvara), Yakushi (Bhaishajyaguru), Miroku (Maitreia), Jizo (Kshitigarbha) o Kokuzo (Akasagarbha).

⁹⁹ El “yo” en distintas culturas orientales no tiene la misma trascendencia que en el mundo egocentrista occidental. Para Alan Watts, la clave está en que “tras la multiplicidad de los acontecimientos y los seres contenidos en este universo, existe una sola energía, que

importante tener en cuenta que el pecado original relacionado con las figuras de Adán y Eva en cristianismo, no tiene la misma trascendencia en el budismo, donde todas las existencias, incluyendo todo lo material o vegetal, tienen la naturaleza de Buda. El *karma* se vuelve pecado a causa de las acciones que realiza el sujeto o sus antepasados, pero en un principio el espíritu original de uno es puro. Gracias a sus acciones, se puede liberar de un *karma* malo y volver a un estado original, puro.

En cuanto a las acciones purificadoras del *Zen*, se insta a abandonar la fuerza y sustituirla por la paciencia; a dejar la busca de la recompensa por los actos benévolos y a amar sin esperar nada a cambio;¹⁰⁰ a tomar el tiempo necesario para hacer las cosas; a ver todas las imágenes de un fenómeno sin olvidar que lo profano y lo sagrado son uno; a librarse de la preocupación; a respetar todo lo existente evitando imponer la voluntad propia; a ser único y ser uno con la energía total del Universo; a ir hacia la meta despacio y sin prisa, “porque la meta no está en ningún otro lugar; está dentro de ti”,¹⁰¹ y por ello a buscar la solución a los problemas dentro de uno mismo; a practicar *dhyana* para llegar al seno de Buda y, a través de ello, a la realización suprema de sí mismo, método revelado por el Buda a su discípulo predilecto, Kasyapa;¹⁰² a aceptar la vida basada en dos conceptos fundamentales en el *Zen*: la imperfección y la no-permanencia de las cosas; a ser y estar siempre en lo que se hace dando el valor de eternidad a cada instante y, como consecuencia, a vivir de lleno en el presente. La invocación de vivir en el “aquí” y el “ahora” atraviesa todo el pensamiento *zen* llegando a nuestros días, cuando éste rompe las fronteras y llega a los lugares más remotos.

aparece como *tú*, y *todo* forma parte de ella”(Watts, A., *op.cit.*, p.89). Al no existir una diferencia entre un ser y el otro, nada destaca ni sobresale, ni merece mayor veneración o discriminación que el resto.

¹⁰⁰ El ideal del amor *zen* consiste en: “Amar sin recompensa: no quiero a la flor porque se abra para mí, sino porque se abre independientemente de mí, y me regocijo por su existencia, por ella en sí y no como si fuese de mi propiedad”. Herrigel, E. 1 (1991:64).

¹⁰¹ Osho (1999:83).

¹⁰² La escuela de meditación se introduce en China por un monje indio, Bodhidharma, alrededor del año 520.

1.2.4.2. AQUÍ Y AHORA

El “aquí” y el “ahora” son dos nociones de suma importancia para los seguidores del *Zen*. Cada instante es único e irrepetible, y es diferente al que acaba de pasar o el que está a punto de llegar. Es preciso evitar existir en el ayer ya que éste ha muerto ya, o en el mañana que aún está por venir. Uno nunca había vivido el instante que sucede, y nunca más lo volverá a vivir, por ello urge aprovecharlo al máximo. ¿De qué sirve vivir un momento ausente que no está al alcance si aún no se es capaz de vivir y disfrutar del presente? ¿Para qué preocuparse por el futuro? Cada instante se ocupa de sí mismo cuando llega su turno. Pero el presente obliga a mantener una atención especial por parte del *zenista*. Todo intervalo de tiempo es único, irrepetible y se debe llenar de auténtica presencia, de concentración y de participación total en él. No se trata más que de vivir cada momento como la consecuencia del momento anterior y como el origen de lo que viene después. Todo lo que se planta hoy, se cosecha mañana. Es imprescindible estar pendiente del paso del tiempo, dar valor a cada unidad mínima del mismo que transcurre y a cada acción que se efectúa en ese espacio de tiempo. Como se ha mencionado anteriormente, algunas de las vías para evitar una vana preocupación por las cosas banales consiste en practicar algunas de las artes.

No obstante, no se debe buscar un estéril perfeccionamiento de la técnica, sino el crecimiento espiritual de uno mismo a través de la sencillez de la ejecución de esas artes, estando enteramente en lo que se hace en cada momento. Evidentemente, si se abandona la preocupación en este instante, si no se piensa en el pasado o en el futuro, el siguiente momento tampoco estará teñido de preocupación, ya que nace del “aquí” y del “ahora”. Y si no se es feliz aquí y ahora, no se podrá serlo jamás. Pero si se es feliz, la felicidad llenará el espacio del tiempo que viene detrás. Además, si se tiene en cuenta que estar aquí y ahora es también estar en el *Nirvana*, una vez suprimida la sed de los deseos fútiles, o *Tanha*, y comprendido el valor real del mundo. El “aquí y ahora” que engloba la eternidad, lo que da lugar a que la felicidad sea eterna.

1.2.4.3. DOMINIO DE SÍ

Una especial importancia tiene el dominio de uno mismo, que se ha visto ya en el *Tao*. Según la teoría *zen*, se trata de asumir el destino con serenidad. Uno debe crecer mediante el sufrimiento haciendo abstracción del hecho de que es su sufrimiento. No se trata de reprimir los nervios, es olvidar de su existencia, tomar las cosas como vienen dadas y reaccionar en función de ello, conservando el porte, la tensión interna y la respiración controladas.

La preocupación es un estado voluntario que corroe la vida y el espíritu humano. Es preciso aprender a liberarse de ella. Uno de los logros obtenidos a raíz de esa pérdida de preocupación es la paciencia desarrollada y el convertirse en el dueño de uno mismo en las pequeñas cosas sin importancia. Aunque, cierto es que para un *zenista* no existen tales cosas, ya que se debe dar importancia incluso a los detalles menos significativos. Pero es probable que, al aprender a valorar las cosas pequeñas, con el tiempo uno llegue a ser dueño de su ser también en las cosas grandes y decisivas. Es importante señalar que no existe ningún criterio para dividir las cosas en secundarias o importantes. Aún así, si se hiciese este tipo de segmentación, uno no podría descuidar ningún aspecto de esas cosas, ya que fracasando en las llamadas cosas pequeñas acabaría fracasando en los momentos decisivos de su vida.

El desarrollo de la paciencia, como consecuencia de esa valoración de las cosas pequeñas, enseña al *zenista* a evitar la fuerza innecesaria para llegar a su objetivo. El fruto de esa espera se entregará por sí mismo cuando esté maduro, es decir, cuando llegue el momento adecuado. Todo ello indica que uno no puede ni debe influir en el desarrollo de las cosas. Éstas tienen naturaleza propia, lo que un auténtico *zenista* debe respetar sin imponer su voluntad y sin dejarse influenciar por voluntades ajenas, extrayendo la esencia de uno mismo y agradeciendo la experiencia que vive gracias a ello. Si algo no estuviera en sus manos, no debería perseguirlo, sino simplemente olvidarse de ello. Si algo se fuera, no le quedaría más que aceptarlo sin pensar en la victoria ni en la derrota. El *zenista* toma las cosas tal y como son, teniendo consideración por toda clase de vida, porque todo lo que

existe no es más que la manifestación de lo que lleva él en el fondo de sí mismo.

1.2.4.4. OBRA INTERIOR

La labor de encontrar la luz interna es un camino de vacío absoluto, oculto a los ojos del mundo. La auténtica luz está vedada a la gente corriente, porque brilla hacia adentro. Ciertamente es que se la puede encontrar en cualquier lugar, llegando a ella poco a poco a través de todos los fenómenos de la vida o en un solo instante de revolución interna, también invisible. Se entenderá mediante la práctica que realiza uno mismo. Nadie más puede hacerlo en su lugar, porque uno no es el otro, y el otro no es uno. Solamente la experiencia propia abre una visión interna, la intuición. Y junto a ella, un análisis penetrante de la misma combinado con el ejercicio perpetuo.

El camino que lleva a la iluminación, que se obtiene en la más profunda intimidad, puede y debe practicarse sin necesidad de signos externos de expresión, sin explicar, sin certificar, sin mostrar. De hecho, se trata de una obra de carácter puramente interior, cuya importancia está por encima de los rangos sociales y de la apreciación también social. Al cumplir conscientemente este camino, uno aprende a permanecer igual de tranquilo independientemente de las circunstancias de la vida. Nada interrumpe su serenidad alcanzada gracias al trabajo permanente sobre sí mismo. De esta forma, practicando un trabajo invisible a los personajes ajenos al autoperfeccionamiento, uno se vuelve libre de su opinión. Ellos no podrán atrapar este estado nunca. Estado que no tiene nombre ni que puede comprenderse mediante los códigos de comunicación aceptados por la sociedad. No se expresa mediante la palabra, ese obstáculo a la hora de percibir la verdadera naturaleza de las cosas, ni precisa de nombres ni de denominaciones, elementos propios a la educación moderna, que no hacen más que estorbar el pensamiento y potenciar la especulación personal. Lo auténtico gana en intensidad evitando la expresión externa, la elocuencia, que inevitablemente disminuiría su valor. El silencio lleno, apoyado en la acción y en el recogimiento silencioso como práctica esencial de la vida de los monjes *zen* y como parte de la educación *zen* y de la cultura japonesa en

general, sustituye con su elocuencia a la palabra vacía. La sabiduría y la compasión brotan del *samadhi*, recogimiento, imprescindible para que se realice el encuentro con el propio ser. Y éste únicamente puede ser revelado a quien lo haya experimentado.

1.2.4.5. POBREZA

El abandono de las cosas materiales debe llevar inevitablemente a la pobreza. Sin embargo, la pobreza no buscada conscientemente no muestra aún una espiritualidad desarrollada. Estos dos conceptos son largamente confundidos en la literatura mundial. En cambio, un profundo silencio interior unido a armonizarse con el puesto que se ocupa en el mundo, al abandono de toda posesión e ilusión y al desapego consciente de las cosas sí que indica un nivel elevado de espiritualidad, y más tratándose de la sociedad contemporánea cuya base espiritual es un consumismo disparado. No siempre fue así, pero aún en las épocas más remotas hubo una especial predilección por obtener el autentico ser interior a través de poseer cosas sin darse cuenta uno de lo temporal y de lo mortal de esas cosas. Del rechazo de esta conducta surge la insistencia *zenista* en el abandono de los objetos materiales, en la frugalidad de las cosas y en evitar retener la energía mediante el deseo o la ilusión, lo cual puede provocar la desaparición del equilibrio natural de las fuerzas y de la armonía con el mundo, potenciando aún más las antinomias.

En la cultura gastronómica japonesa se pueden encontrar indicios de lo que en el mundo occidental se puede llegar a considerar como muestra de pobreza. Por ejemplo, el vegetarianismo, cada vez más popular en Occidente, tiene sus raíces en un mandamiento budista de abstenerse de quitar vida. El rechazo del sacrificio de animales es muy propio al budismo en general, aunque es de reconocer que cada cultura, aún bajo la bandera budista, lo lleva de una forma diferente.

Por otra parte, la educación clásica *bushi* comprende la sobriedad de los alimentos ingeridos o incluso su total carencia en ocasiones, o la exposición al frío mediante el abandono de las prendas o el calzado en pleno invierno, ambas pruebas importantes para forjar el carácter del futuro

guerrero desde la edad muy temprana, descuidando en cierto modo el adiestramiento intelectual y dejando en un segundo término el *chi*, cordura. Gracias a la tríada de valores propios del *bushidō*, como *chi*, cordura, *jin*, benevolencia, y *yu*, valentía, además del rechazo consciente de las comodidades que le facilita la civilización, el *bushi* acaba por convertirse en un ser tranquilo, dominador de su ser en toda circunstancia.

En general, aprender a soltar las cosas materiales de forma voluntaria y literal, lleva necesariamente a hacerlo posteriormente a un nivel más superior, donde la pobreza es sinónimo de pureza, limpieza y claridad. Uno se suelta de aquello con que su yo se identifica. Aquello que conoce, aquello que organiza sus actividades, aquello que no le permite avanzar en el camino, pero que le proporciona la seguridad y le preserva del dinamismo creador de la vida. Todo aquello que supone un cambio, la espontaneidad y que se opone a sus ilusiones y deseos. Soltar también supone desarrollar la confianza en que el abandonar las cosas no significa caer en la nada, sino encontrar la ausencia del dolor. Soltar incluye liberarse de las normas reguladoras del equilibrio psíquico, para encontrarse con el auténtico Ser. Según Karlfried Dürckheim, estudioso *zen*,

No hay que olvidar que orientar la vida en función de reglas válidas para el mundo es una etapa necesaria en el camino que conduce a la Persona, pues es así como el yo egocéntrico, natural, que precede a la persona, queda sometido en sus instintos, a reglas usuales, por las que aprende a superarse en el servicio de lo supra-personal.¹⁰³

Aún al intentar vaciarse completamente de lo que se es, soltando, uno no deja de estar condicionado por lo cotidiano. Por ejemplo, la vida interna del monasterio *zen*, aún regida por la obediencia al *Dharma*, supone para un novicio los trabajos más duros, pero totalmente usuales: el mantenimiento del templo, del jardín, de las estancias, la limpieza y la cocina, entre otros. Esta parte de la cotidianidad se apoya en el fomento consciente del abandono de las cosas: cada monje tiene un *tatami* donde come, duerme y medita. El número de pertenencias particulares es muy limitado según los postulados del budismo, pero en ningún caso se toma como opresión. En cuanto a la comida, solamente se come dos veces al día,

¹⁰³ Dürckheim, K. (2) (1994:87).

y nunca después del mediodía. Por otro lado, para el mundo monástico *zen* es impensable dejar caer al suelo algo, y mucho menos la comida considerada como un don sagrado, quizá, por su escasez. Este tipo de descuido demuestra el no estar en el “aquí y ahora” del que comete el error. Pero el error es un signo de pertenecer a la humanidad, y el ser humano no puede llegar nunca a ser la idea pura. Lo que debe procurar es hacerse “transparente”. Esa transparencia, como afirma Dürckheim, constituye el propósito principal de la práctica *zen*. Sin embargo, incluso sin llegar a la consumir esa “transparencia”, el ser humano que se encuentra en el camino, no debe dejar de aplicar aquello que hace girar la rueda de la transformación: “toma de conciencia de actitudes falsas, soltar, unión con el fondo en un abandono total de sí, acoger y aceptar la imagen esencial, manifestación por medio de la acción justa.”¹⁰⁴ Vivir la cotidianidad cumpliendo con estos cinco deberes demuestra la práctica del camino. La vida manifiesta la facilidad con que uno puede perder, pero el hecho voluntario de perder hace tomar conciencia del Ser esencial.

En definitiva, aprender a soltar lo que es falso supone soltar todo aquello que bloquea el camino y encontrar la libertad igual a vacuidad, desasimiento, apertura y ausencia de impedimentos. La libertad obtenida se refleja incluso en la forma de caminar semejante a la de un gato: con el mismo control de energía y disponibilidad para la siguiente acción, sea ésta cual sea. La libertad es el aspecto más significativo del budismo *Mahayana*, y del *Zen* en concreto, y soltar el yo es el mayor grado de la misma. Los monjes *zen* tienen una enorme ventaja sobre el resto de la humanidad porque la atmósfera de un monasterio e incluso un templo *zen*, llena de armonía, disciplina y espacios vacíos, y lejana al mundo externo corrompido por la cotidianidad, proporciona la facilidad para llevar la Vía del Medio. Los monjes pueden alcanzar la iluminación gracias al microcosmos en que viven y practican, pero no se trata de un mérito personal. Cada monje pretende alcanzarla para toda la humanidad, porque se identifica y trabaja para ella, ya que toda acción que se efectúa afecta a los demás. Por esta razón, el *Zen* prohíbe la vida ermitaña y el alejamiento de la realidad. Un

¹⁰⁴ Dürckheim, K. (2), *op.cit.*, pp.112-113.

monje debe conocer el mundo lleno de problemas donde viven los demás seres humanos. Su deber es aminorar el sufrimiento de los otros.

1.2.4.6. VÍAS DE ALCANZAR EL DOMINIO DE UNO MISMO

La búsqueda de la armonía se realiza a través de diversas actividades de corte espiritual, mencionadas en los Capítulos anteriores. Tanto *shodō*, caligrafía, como *sadō*, ceremonia del té, *sumie*, pintura a la aguada que prescinde totalmente de la profundidad, de las sombras y del volumen, dejando espacios vacíos sugerentes, o *kyudō*, camino de la arquería, persiguen cultivar la concentración y la serenidad, la paz y la armonía mental, además de una férrea disciplina física y espiritual que debe trascender el área de las artes para ocupar plenamente la vida diaria del que practica. Antiguamente, los grandes maestros del *kyudō* recibían el mismo trato y respeto que los *roshi*, grandes maestros del *Zen*. A través del entrenamiento metódico, se buscaba acercarse a la naturaleza donde uno debía de encontrar su propia naturaleza.

Otras vías son las artes marciales, la pintura, la esgrima, la música, la poesía, el arreglo floral, la jardinería, el teatro *Nō*, etc. Todas estas actividades, surgidas en los períodos históricos Kamakura (1192-1333) y Muromachi (1333-1575), se designan con el término *asobi* (juego).¹⁰⁵ Hasta hace poco la palabra “arte” no tenía un vocablo determinado en la lengua japonesa, quizás, porque existía una estrecha relación entre el arte y otros factores como la religión, la técnica, el mito y la naturaleza, de los que el arte no se diferenciaba prácticamente. El artista crea el misterio, obra de arte, a través de la técnica intuitiva que le lleva a consumir el *satori*.

Lo que realmente importa a la hora de ejecutar las artes es la ausencia de todo tipo de artificio. El arte, aún cuando hable de la esencia del Buda, tiene que tratar los temas concretos de la vida cotidiana, donde la figura humana forma parte del paisaje como cualquier otro aspecto de la naturaleza búdica. El arte, pues, obliga a crear, no a copiar la realidad, y debe estar en el practicante mismo sin necesidad de ningún artificio, falsa tensión o espíritu de provecho, es decir, *mushotoku*, sin meta, sin buscar el

¹⁰⁵ あそび 遊ぶ.

beneficio. Para poder llevar a cabo cualquiera de esas modalidades se precisa de una larga observación; de una elevada capacidad de “convertirse” en el objeto observado con un posterior olvido del mismo y de uno mismo a la hora de iniciar su plasmación en el papel, en el caso de pintura o literatura; de paciencia; de respiración, de silencio y de postura adecuados¹⁰⁶. Solamente cumpliendo estas condiciones se consigue realizar una obra de arte auténtica, cuya verdadera belleza es siempre imperfecta. Se trata de descubrir lo perfecto en lo imperfecto mediante un ejercicio mental. La poesía y la pintura, según diferentes escuelas *zen*, pueden llegar a tener las pautas de la escritura automática. El hecho mismo de ejecutar las artes es en sí un acto de iluminación.

Sumie, por ejemplo, en un principio se utiliza por los monjes para acompañar los *zenrin kushuu*, textos *zen*, los *mondo*, preguntas y respuestas en un encuentro con el maestro *zen*, y los *sutras*. *Zenga*, dibujos *zen*, junto a la ceremonia del té, son divulgados en Japón por los maestros Eisai y Dogen en el siglo XII. El primero lo introduce al regresar de su viaje de estudios en China y al traer las semillas de la planta del té. En cuanto a la concepción estética de la pintura y de la arquitectura del espacio destinado a la ceremonia del té, se evitará la simetría que enuncia lo perfecto, lo completo, la uniformidad y la repetición. Todo ello mata la frescura de la imaginación. El abandono deliberado de la simetría es el resultado de un largo proceso de elaboración de los ideales *taoístas* que, finalmente, se ven plasmados a través del *Zen*. Los paisajes y las flores, elementos asimétricos, adquieren el protagonismo en la pintura. Se busca reconocer al Buda en sí mismo en los croquis en blanco y negro y en la búsqueda deliberada de lo abstracto. Otra expresión artística que practican los monjes es la composición de unos poemas breves que de forma intuitiva reflejan la realidad tal como es, concreta y sin artificios.

En cuanto a la ceremonia del té, llegado el siglo XVII, el *Zen* se populariza tanto que abandona los palacios y los monasterios para invadir la vida del resto de la población. En un principio, en el siglo XV, el ritual

¹⁰⁶ Los *bushi* sabían que la postura podía ser determinante a la hora de combatir, de hecho, al montar a caballo, apretaban los muslos contra éste para estimular los puntos de energía que allí se encuentran.

monástico no consistía más que de recolectar el té en un recipiente que se colocaba ante una estatua del Bodhidharma. Luego, según el rito, los monjes lo bebían del mismo receptáculo. Pero con el paso del tiempo, al convertirse en una ceremonia de importancia estatal, adquirió matiz de exclusividad que poseía la clase dirigente, rompiendo asimismo con el propósito primitivo del ritual.

La ceremonia del té, ese modelo de toda relación humana que sucede en una ocasión que no volverá a presentarse de nuevo, se hace más accesible gracias a la obra de Sen-no Rikyuu (1518-1591). Es cuando se convierte en el arte de vivir, lleno de refinamiento y beatitud que se consiguen entre el anfitrión y el huésped. *Sukiya*, salón de té, que no es más que una choza de agricultor, se convierte en un oasis de buen gusto, lejano a los colores chillones, a los elementos decorativos y a las palabras ensordecedoras, y en una fuente del amor y del arte, donde reina la penumbra y todo es sencillo, natural y sutil. Los fieles de esta ceremonia, en número de cinco, dejan las armas y las preocupaciones mundanas en la puerta del recinto y empiezan a adorar la belleza, que seleccionan cuidadosamente entre lo vulgar de la vida cotidiana, buscando la pureza y la armonía dentro del culto a lo Imperfecto. Practicándolo, uno aprende a efectuar las buenas acciones a escondidas sin pedir nada a cambio al beneficiario de esa acción.

Por otro lado, los poemas cortos se perfeccionan y encuentran sus maestros fuera del ámbito monástico. Por ejemplo, uno de los autores más célebres del *haiku*¹⁰⁷ es Matsuo Bashō (1644-1694),¹⁰⁸ quien dejó que el espíritu *zen* inundase totalmente su poesía. Bashō vivió la experiencia de peregrinaje y de sinceridad; de frío y de hambre, para sentirse hermano del mundo y para poder llevar a cabo su visión de la unidad de todos los elementos que componen este mundo; de sencillez personal y de abandono del “yo”; de observación de las cosas pequeñas y de *Prajna*, intuición, como base para su poesía, abogando por el contacto directo con la naturaleza, lo

¹⁰⁷ はいく
俳句.

¹⁰⁸ まつおばしょう
松尾芭蕉..

que, justamente, le llevó a viajar, y poniendo en práctica el espíritu de los poetas antiguos:

De repente- algunos dicen que por sus estudios de *Zen*- Bashō se dio cuenta de que la poesía no es meramente belleza como aparece en el *waka*, o moralidad como en el *dooka* (poema didáctico), o intelectual e ingenio verbal como en *haikai*. Bashō buscará entonces una mayor trascendencia para su poesía, que consistirá simplemente en cantar lo ordinario y lo inmediato, pero en comunión de vida con el poeta mediante una intuición de la naturaleza de objeto y sujeto. Será como una iluminación budista. Y surge el *haiku* como expresión humana de esta experiencia.¹⁰⁹

Muchos de los poetas posteriores a Bashō intentaron seguir sus pasos, dando tanta importancia al modo de vivir como a su producción artística, sin separarlas apenas, ya que ambos coexisten en el mismo instante. Onitsura (1660-1738), por ejemplo, se aproxima a Bashō tratando el arte como camino de ascesis espiritual. Otros cultivaron un sufrimiento sublimado por la poesía, la soledad sin esperanza o el amor hacia los animales, camino que va estrechamente ligado a la fusión de las experiencias *shintōísta* y budista: lo que en un momento dado es un animal, en las reencarnaciones anteriores puede haber sido un antepasado de uno, cosa que Kobayashi Issa,¹¹⁰ por ejemplo, investiga a través de su poesía.¹¹¹ La trinidad de la belleza del *haiku* habla también del dolor refinado en cada una de sus constantes: la nieve, que personifica el invierno, la luna, que representa el otoño, y las flores, símbolo de la primavera. *Rensoo*, asociación de las ideas, y el sentido de la estación tienen una relación muy importante entre sí. Ciertos objetos evocan una estación determinada. Además de los mencionados anteriormente, por ejemplo, las libélulas simbolizan el verano, las grullas, longevidad y vida próspera. La primavera se personifica a través de la flor de cerezo, flor que tiene un amplio abanico

¹⁰⁹ Rodríguez-Izquierdo, F. (2001:66).

¹¹⁰ こばやし いっさ 小林 一茶 (1768-1827), célebre autor de *haiku* y sacerdote budista. A causa de una situación complicada en la familia, a la edad de trece años tuvo que abandonar Nagano y trasladarse a Edo. Una vez en Edo, a la edad de veinticinco, años comienza el estudio de la composición poética. Cuando cuenta cincuenta y un años, tras realizar largos viajes, regresa a su lugar natal.

¹¹¹ Rodríguez-Izquierdo, F., *op.cit.*, p.351.
(hk. 84) HHk, 1, 372

El “yo” en el mundo del pasado
¿era tu primo,
cucu..?

Issa

de interpretaciones. Por ejemplo, comienza a simbolizar la nación nipona desde el momento en que ésta toma conciencia de su importancia en el mundo y se desprende en cierto modo de la influencia china, cuyo emblema, flor de ciruelo, es adoptado por la civilización japonesa en el momento de desarrollo inicial. Además de ser la flor nacional, flor de cerezo también es el símbolo del orgullo de *bushi*. La flor de cerezo obtiene un estatus tan especial que el día de la contemplación de los cerezos en flor se convierte en una fiesta nacional que toma nombre de *hanami*.¹¹² La población japonesa se viste de sus mejores trajes para poder reunirse bajo los árboles de cerezo mientras sus flores caen, transformándose en una alfombra. Nada ni nadie es despreciable, las diferencias no existen, porque todo es naturaleza y el espíritu de Buda está en todas partes, por eso la gente se une con la naturaleza para aprender de ella. Para los poetas antiguos, la experiencia común de la humanidad está en las estaciones, lo de les incita a introducir en el *haiku* dos términos que representen la unión del ser humano con la naturaleza: el *ki*, estación y el *kigo*, palabra de estación.

El mayor esplendor del *haiku* coincide con la dictadura militar de Tokugawa, época en la que nace también la nueva modalidad teatral, *Kabuki*. El lenguaje del *haiku*, sin embargo, bebe de la obra teatral del *Nō*. Sobre todo, lo hace la escuela Danrin¹¹³ de *haiku*.

Evidentemente, la poesía nipona existe desde las épocas anteriores a la llegada del *Zen*. De antemano, el poeta japonés siente la empatía con todo lo animado, fruto de su formación *shintōista* y budista. El *Zen* potencia aún más esa percepción y propone establecer un diálogo con todo ser viviente a través de la práctica de las artes. Todos los seres son dignos de ello gracias a su naturaleza búdica, aún cuando puedan parecer insignificantes. Cada objeto natural contiene en sí los reflejos de la existencia de todos los seres. No existen límites entre el sujeto y el objeto. Las palabras son la misma percepción, y viceversa. La palabra en sí es importante en el *haiku*. Para empezar, no se utilizan los pronombres

¹¹² はなみ 花見, donde “*hana*” significa flor, y “*mi*”, ver. Un encuentro de la belleza efímera: las flores que caen y la gente ataviada con sus mejores ropajes.

¹¹³ El poeta Nishiyama Sōin (にしやま そういん 西山 宗因) funda la escuela Danrin que destaca por el acercamiento al pueblo llano en cuanto a la expresión y la temática que las otras escuelas de *haikai*.

personales. La causa de ello puede estar en el formato del *haiku* que aboga por la brevedad, aunque también es algo muy propio de la lengua japonesa. Es importante señalar el propósito común de evitar el egocentrismo de las cosas.

El *haiku*, ese jirón de la realidad japonesa, gracias a su pequeño formato, hace coincidir los momentos de la inspiración y de la creación. Mediante las palabras, se crea un puente entre las sensaciones del autor y las sensaciones del lector. El *haiku* se presta fácilmente a una multitud de interpretaciones y, gracias a ello, a una riqueza de visiones del mismo *haiku*. Éste, con todos los juegos de palabras a los que se presta, reflejando la naturaleza paradójica de las cosas según el *Zen*, en cierta forma refleja la vida espiritual del Japón, con su búsqueda *zenista* de la esencia de las cosas. Pero, según un proverbio búdico, todas las cosas son sólo sueños. Las artes se encuentran justamente en la frontera entre el mundo de los sueños y la realidad. Y, como en todas ellas, en el *haiku* prima la belleza de lo imperfecto, la sugerencia, la asimetría, la caducidad, la incertidumbre, lo que lo hace realmente interesante a los ojos de un japonés, abriendo una posibilidad al posible crecimiento. No hay necesidad de mostrar más de lo que se deja entrever.

Como se ha visto, el *haiku* está estrechamente emparentado con el *Zen* en cuanto al *fuuryuu*, viento que corre, es decir, el modo de la percepción de las cosas. Según Rodríguez-Izquierdo, existen cuatro conceptos que apoyan esta afirmación. Son términos imposibles de traducir al castellano: *sabi*, *wabi*, *aware*, procedentes del *Shintō*, y *yūgen*,¹¹⁴ nacido en el seno budista.

Sabi está en la mente del observador; la expresión proviene de *sabiru* (oxidar). Es el sentimiento producido por un ambiente de soledad y quietud, similar al que se desprende de (hk.105):

(p.380 (hk.105) Bl, 2, 283

Cuatro o cinco sauces
circundan

¹¹⁴ 幽玄, concepto estético de la cultura clásica japonesa. Quizá, el significado de este término que más interese a este trabajo de investigación sea “elegancia refinada”. Al menos, esa es la interpretación que le da Zeami Motokiyo a este vocablo. http://es.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A9tica_japonesa

la casita.

Es la soledad en el sentido del desprendimiento budista, que lleva a ver las cosas en su espontaneidad, sucediendo por sí mismas. Unido a este sentimiento está el de la quietud que se experimenta por ejemplo en una larga tarde o en una nevada. *Sabi* no es el tema del verso, sino su sabor y su color. (...) *Wabi* se produce cuando el artista está deprimido o triste y capta algo ordinario, sin pretensiones tal como es. Es el reconocimiento inesperado de la taleidad de las cosas ordinarias, y de su constancia frente a nuestra incertidumbre del futuro. Es un freno de la ambición humana, el bello halo de la pobreza. (...) *Aware* surge cuando el momento evoca una tristeza más intensa, nostálgica, relacionada con el otoño y el desvanecimiento del mundo. *Aware* es el eco de lo que ha pasado y de lo que se ha amado, con una especial resonancia que ennoblece ese recuerdo. No es mera pena ni mera nostalgia. (...) Cuando la visión del poeta es percepción súbita de algo misterioso y extraño, que apunta a lo arcano y desconocido, está allí presente el *yūgen*. *Yūgen* es un sentimiento de misterio, de larga tradición, pues ya se usaba en poesía china y escritos del *Zen* para significar lo arcano religioso. Con frecuencia en Laotzé o Chauntzé tiene un sentido enteramente filosófico, de esencia misteriosa de las cosas.¹¹⁵

En una palabra, llevar a cabo las artes mencionadas impulsa una visión interna, es decir, la intuición, que constituye la base de las civilizaciones orientales y, entre ellas, la nipona. Aún ejecutándolas de forma individual, se tiene en cuenta la experiencia colectiva que lleva a lo impersonal con una total igualdad de alma entre todos los practicantes.

Para consumir cualquier arte, se precisa de energía creativa. Ésta debe ser utilizada para crear la felicidad. De no ser así, se utilizará igualmente, pero para fomentar la infelicidad y el sufrimiento, simplemente pensando en ello y aumentando con esta acción su grado.

1.2.4.7. CONCENTRACIÓN

Pararse y ver mentalmente, en otras palabras, concentrarse, procede de diferentes sutras, como *Manjushri habla* o *Las preguntas de Manjushri*, en el caso de realizar la concentración sentada. Si se trata de la concentración que se practica caminando, la base teórica proviene de *Pratyutpannasamadhi-sutra* (*El Buda que está de pie*). La escritura *Universalmente igual* y la *Escritura del loto* respaldan el tercer tipo de concentración, mitad sentada y mitad caminando. Y el cuarto método de

¹¹⁵ Rodríguez-Izquierdo, F., *op.cit.*, pp.218-220.

concentrarse que no supone ni sentarse ni caminar se apoya en la *Escritura de la gran sabiduría*.

Estos cuatro métodos, observados y resumidos por el maestro Chih-i¹¹⁶, comprenden distinta dedicación en el plano temporal. El primero y el segundo, por ejemplo, duran noventa días cada uno; el tercero, siete días y, si lo deseara el practicante, se podría ampliar en cuanto a la duración; el cuarto, en cambio, está fuera de toda limitación temporal: se practica cuando surge.

Cada cual de los tipos de concentración descritos tiene las siguientes normas a seguir:

1. No excluye la compañía de otros participantes, pero, preferiblemente, se realizará en soledad.
2. Aboga por evitar la compañía inadecuada y por estar siempre a solas con uno mismo, con una única excepción: el maestro respetado como un Buda por parte del discípulo.
3. Pueden participar hasta diez personas, incluidos los laicos, siempre y cuando cumplan con los ritos budistas (la purificación del espacio, del cuerpo, de la mente y de los seis sentidos, suplicar a los Budas, recitar las escrituras, meditación sentada para, finalmente, realizarse).
4. Proceso individual que engloba caminar, sentarse y las demás actividades.

Las cuatro maneras de concentración abarcan la purificación del lugar de la práctica, del cuerpo y de la mente; el control de los procesos mentales evitando los pensamientos mundanos; la concentración en el plano de la realidad, es decir, iluminación; la contemplación de la belleza del Buda, aplicando unas el silencio total, o la glorificación del nombre del Buda mediante la recitación de los salmos, otras; abandonar la dualidad dador-receptor gracias a la vacuidad alcanzada; renunciar a las ataduras del

¹¹⁶ Chih-i (538-597). Fundador de la escuela china T'ien-t'ai, precursor de la escuela japonesa Tendai. Elabora los medios para conseguir la omnisciencia propia de un Buda. Éstos están basados en una preparación doctrinal y la contemplación.

condicionamiento y al apego al yo. El apego, ese mal mayor, suscita la dependencia que a su vez provoca la aparición de los juicios, el gusto y el disgusto, las aflicciones, la competencia, los actos compulsivos y, como consecuencia final, la miseria sin liberación. En cambio, la práctica de uno de los cuatro tipos de concentración ayuda a combatir esa miseria y a dar la esperanza de liberación del *samsara*, y guía hacia el Camino del Medio, el auténtico camino del Buda que viene al mundo, nace, se ilumina y desaparece en medio de la noche, en la frontera espacio-temporal del ser y no-ser.

1.2.4.8. EL DESPERTAR

La existencia se constituye a partir de una sucesión inalterable de diversas etapas: el invierno, la primavera, el verano, el otoño, la vida, la muerte... Una se hace otra. Desde la experiencia vital y espiritual de sus practicantes, con el tiempo el *Zen* desarrolla las técnicas para llevar a cabo *satori*, iluminación. En algunas escuelas se contemplan los *kōan* (公案, ^{こうあん} Rinzai),¹¹⁷ que llevan al abandono del tratamiento intelectual de las cosas; y los *mondo*, reuniones que tienen lugar dos veces al año en el *dojo*, el auténtico lugar del despertar, y que comprenden un intercambio de las interpretaciones que se le dan al *kōan* sobre el que medita el discípulo. En otras, se utilizan *kusen*, la enseñanza oral durante *za-zen*, alternando éste último con *sanzen*, diálogos entre el maestro y el alumno¹¹⁸ acerca del *kōan* recibido. *Sanzen* constituye el contacto más directo entre ambos, aunque las palabras no se deben entender en su sentido literal, sino más bien son

¹¹⁷ A partir del período Edo, la escuela Sōtō, estimada como la escuela oficial del gobierno, se rechaza la importancia del *kōan*, aunque en sus inicios dogenianos esta metodología fuera asumida como parte de la práctica *zen*.

¹¹⁸ La condición de alumno en Japón es radicalmente opuesta a la que se puede observar en el mundo occidental. Los discípulos se dividen en externos y en *uchi-deshi*, discípulos internos. Éstos últimos, alojados en la casa del maestro, renuncian a tener un acceso directo a la enseñanza del mismo, se dedican a las tareas domésticas y se dejan esclavizar por la figura del *sensei* sin esperar ningún tipo de remuneración. Dürckheim (1) (1992:101), insiste en esa relación maestro-discípulo legítima para él, afirmando que el verdadero alumno es “Todo aquel, que habiéndose puesto en camino, sabe que no hay retorno posible y está dispuesto a dejarse conducir y obedecer. Sólo aquél que, lleno de una gran confianza sabe seguir por el camino obscuro y está dispuesto a superar todas las pruebas. Sólo aquél, que sabe ser severo consigo mismo y, por amor, de lo UNO, que quiere inundarle con su luz, está dispuesto a renunciarlo todo”. La historia *zenista* cuenta con abundantes ejemplos de una iluminación abrupta que viven los *uchi-deshi*, que practican en secreto, en medio de un acto cruento ejercido por el maestro.

sugerencias que deben ser completadas por la persona que las escucha. Y en todas ellas, el despertar espiritual a través de la práctica de sentarse, *za*. *Sanzen* forma parte de *sesshin*, que tiene lugar en invierno y en verano. Se trata de una serie de reuniones a lo largo de las cuales se realiza la lectura de *Hekiganshu* o *Mumonkwan*, colecciones de los *kōan*, o de *Kidoroku*, recopilación de dichos y escritos de Kido (Hsu-t'ang), patriarca de la dinastía Sung. Al margen de las lecturas, los monjes tienen la oportunidad de practicar *sanzen*, exponiendo al maestro su visión acerca del *kōan* sobre el cual están meditando.

Los *kōan*, sin ser una pregunta en el sentido literal de la palabra sino la herramienta para derribar el pensamiento objetivo, suponen un reto para el discípulo. El maestro señala el problema que cada uno lleva dentro de sí, en el ámbito del Inconsciente, y el discípulo deberá agotar su energía mental concentrándose en él. No puede haber soluciones de carácter intelectual o lógico, basado éste en la exclusividad de las cosas.¹¹⁹ El entendimiento de un *kōan* se basa en la intuición, y ésta, una vez desarrollada, se comunica directamente con el *satori*. El *kōan* mismo es una expresión del *satori*, y el universo es un gran *kōan*. Al concentrarse en él, evitando toda explicación lógica, en el discípulo se reproduce el estado de conciencia del *satori*, lo que le hace idéntico a Buda. A través del *kōan*, se construye un puente entre la mentalidad del maestro y la del discípulo, uno participa en el estado mental del otro, y es cuando el alumno se descubre a sí mismo, sumergiéndose en lo desconocido, y entra en la fase de posesión de la verdad. Al comprender el *kōan*, se comprende una parte esencial del *Zen*, y los 1.700 *kōan* existentes se resuelven por sí mismos. El origen del *kōan* (*kung an*, “su etimología, “tribunal” (*an*) de un “magistrado” (*kung*)

¹¹⁹ Watts pretende destruir el problema hamletiano, anulando la legitimidad de la pregunta “¿Ser o no ser?”. Según él, “no es la cuestión, ¿porque no se puede tener una cosa sin la otra! No ser implica ser, igual que la existencia implica la no existencia” (Watts, A., *op.cit.*, p.152). Todo forma parte del mundo fenomenológico y se complementa entre sí, siendo parte de una única pieza, “un todo vinculado”, donde es preciso rechazar algunas de las normas establecidas por la sociedad. Por ejemplo, uno puede dedicarse a meditar con tal de llegar a suspender el monólogo interno, el comentario de todo acontecimiento que acompaña constantemente al ser humano. En japonés, este fenómeno se denomina como *munen*, no pensamiento. “La notación de la vida”, como llama Watts a la palabra, crea la confusión que un *zenista* debe superar; ya que “las palabras son vehículos esenciales de la memoria: las repetimos, las escribimos y las recordamos. Eso nos ofrece una maravillosa sensación de control, pero, en tanto en cuanto estemos atados a nuestra notación, pagamos un precio” (Watts, A., *op.cit.*, p.162).

[...] en un principio fue trasladada como metáfora para describir la autoridad espiritual de un maestro Ch'an, análoga a la de un magistrado gubernamental”),¹²⁰ hay que buscarlo en los enigmas que plantean los maestros chinos Ch'an a sus discípulos. Las primeras recopilaciones de los mismos se deben al maestro Fen-yang Shan-chao (947-1024). Posteriormente se desarrolla la teoría de haber consumado la iluminación a través de la comprensión de un único *kōan*.

Por otro lado, es importante tener en cuenta que la meditación *zen* no pretende explicar nada. Simplemente, uno debe prestar atención y estar alerta en todo momento, desarrollando una conciencia libre de la falsedad de la excitación emotiva. Aún así, no se trata de potenciar aún más la descontrolada conciencia egocéntrica, tan característica a los integrantes de la sociedad contemporánea. No se trata de obsesionarse con la afirmación personal de uno. Simplemente, hay que aceptar modestamente las cosas como son sin buscar sus porqués, superando el intelecto, absteniéndose de todo tipo de juicio hacia el prójimo, censurándose a sí mismo y obrando lo mejor posible dentro de las circunstancias que rodean a uno. El ser humano es proclive a clasificar, pero no a valorar, y a crear los nombres y las discriminaciones a través de esos nombres. Sin embargo, no se trata de las realidades, sino de una visión parcial y las percepciones subjetivas de uno, que no hacen más que crear confusiones.

Con la llegada de la iluminación, que equivale a la realización perfecta en el “aquí y ahora”, uno ya no poseerá nada, ni siquiera un “yo”, ni siquiera el abandono de ese “yo”, porque poseyendo algo, uno puede tener la tentación de enorgullecerse de ello. Pero, al experimentar *zengetsu*, al desapegarse de todo, ya no tendrá motivo alguno para estar orgulloso.

Para estar siempre en *satori*, *samadhi* para los filósofos indios, la mente mora en la nada; se anula la utilización de las formas dialécticas y las convenciones, porque éstas no comunican los contenidos; se abandonan las diferencias y las discriminaciones; se renuncia a la explicación verbal, porque a través de la experiencia se ha llegado al significado de las cosas; cesa la racionalización inútil, porque ésta falsifica las vivencias del ser

¹²⁰ Castro, A., *op.cit.*, p.114.

humano. Se abarca el mundo entero a través de una sola cosa. Se eliminan los actos egoístas y los pensamientos infructuosos, desaparecen las dudas y los anhelos y, a cambio, uno se llena de calma y se despierta su conciencia de que la vida no es más que un pétalo que se desprende de una flor. Se aboga por la actividad de mirar y, a través de ella, por un Absoluto Ver.

La Vía del *Zen* impone soltar las cosas, evitando así crear toda vinculación y una servidumbre, igual a esclavitud. Estar aferrado a las cosas le estorba a uno y le induce a estar en el camino equivocado. En el *satori*, experiencia más íntima del *Zen* nacida de la voluntad y la mente, no se mezclan las cosas; se rompen las limitaciones de la mente; desaparece la comprensión analítica; se abre una mirada intuitiva que penetra en la naturaleza de las cosas; se abandonan las dualidades y las contradicciones del cerebro y de la vida cotidiana, características para la cultura occidental donde prima la oposición del sujeto y el objeto, con tal de encontrar una unidad de éstos últimos, de la materia y el espíritu, hallando la experiencia del Ser único y superando las antinomias a través de *San Do Kai*, interpenetración del vacío y los fenómenos. No se trata de aniquilar a un Uno, sino llegar a experimentar la vivencia de un no-dos. Llevar la Vía no es fácil y supone al *zenista* una serie de sacrificios, pero, plasmada discreta y humildemente en cada instante, su carácter se purificará a través de las dificultades. Uno se vuelve simplemente humano. Y cuando sobreviene el *satori*, uno se halla en el *Zen*, porque éste comienza y termina con el *satori*.

En definitiva, estos tres tipos de práctica son observados en el *Zen*:

- *Za-zen* (estar sentado).
- *Sanzen* (encuentro con el otro).
- *Samu* y *angya* (trabajo manual e inmersión en la naturaleza).

Kawabata Yasunari (1899-1972),¹²¹ Premio Nobel de Literatura, en 1968, en su discurso en Estocolmo en ocasión a dicho premio, así describe la esencia del *Zen*:

¹²¹ かわばた やすなり
川端 康成.

El discípulo *zen* permanece sentado largas horas, silencioso, inmóvil, con los ojos cerrados. Pronto entra en un estado de impasibilidad, libre de toda idea, de todo pensamiento. Abandona el yo para entrar en el dominio de la nada. Pero no es la Nada o el Vacío como se los entiende en Occidente. Todo lo contrario, es un universo del espíritu donde todo se comunica con todo de un modo totalmente libre, trascendiendo las fronteras, sin límites.¹²²

El *Zen* no tiene límites ni fin, como bien dice Kawabata. Nada es más huido o tenue que el sabor de *Zen*. No hay nada fijo, porque fijar las cosas es matar la esencia del *Zen*. Todo es tan y espontáneo como la iluminación misma. Por ello, uno de los símbolos del *Zen* es el espejo con su reflejo inmediato de las cosas, imposible de retener.

1.2.4.9. LA BELLEZA DE LO EVANESCENTE

Nada hay de definitivo en el *Zen*. La realidad es interactiva y dinámica. El ser humano no es más que una nube llevada por el viento, que existe en el momento presente para dejar de existir en el instante que llega después. El entorno se muda constantemente como la luna, ese símbolo *zen* por excelencia,¹²³ y el individuo se encuentra batallando continuamente contra las circunstancias de la vida. De allí la imagen búdica del guerrero que empuña su espada para combatir en el medio que le concierne, o la del guerrero desarmado que utiliza el arma del adversario “para procurarse una victoria a partir de una derrota” y que “simboliza la definitiva capacidad de recursos del adepto *zen* independiente”, según Thomas Cleary, especialista en la cultura asiática clásica.¹²⁴

El olvido de sí, sin perder la conciencia de sí mismo, o la intuición desarrollada en cierta medida, tampoco se obtienen para siempre. Sólo la iluminación como conciencia de todos los “yo”, tanto pasados, como actuales o potenciales, constituye el centro del yo, y con ello, amplía la práctica consciente de la atención dosificada sobre uno mismo. La dedicación obliga a que las reacciones automáticas, de las que se alimenta el

¹²² Kawabata Yasunari-Mishima Yukio (2004:22).

¹²³ La luna equivale a la iluminación, dentro del contexto búdico, aunque en el folclore japonés se le dan otros significados como la constante mudanza o la no-permanencia de las cosas, por ejemplo.

¹²⁴ Cleary, T. (1996:94)

arte surrealista del siglo XX, por ejemplo, se fundan con el estado de la atención despierta del *Zen* auténtico.

La vida humana de por sí es efímera, y más aún en la época cuando se constituye la enseñanza *zen* en las islas niponas. El valor de la vida es infinitamente inferior al que se le da en la sociedad occidental contemporánea. El sentido de la colectividad, inculcado en el pueblo japonés desde hace siglos, se pierde en Japón a partir de la derrota en la Segunda Guerra Mundial. Se sustituye por el mundo donde las barreras antiguas se han derribado ya para construir en su lugar otras nuevas, cada vez más difíciles de superar. El culto del individuo, la relación buscada con lo material, la superación de los problemas más superficiales, la amenaza del mundo, también evanescente, impulsan al ser humano contemporáneo a convertir el cuerpo en un instrumento que debe rendir sin trabas, dejando de lado el *Ki*, el espíritu. El Ser esencial se hace cada vez más pequeño, hasta desaparecer por completo, bajo la presión de la cotidianidad, por el apego a las cosas, por la fijación, por la agitación y la falta del silencio. Las artes tradicionales se practican menos por los japoneses y adquieren más y más adeptos extranjeros, atraídos, quizá, por su novedad y exotismo. En una expropiación precipitada de la tradición japonesa del tiro con arco, la caligrafía, las artes marciales, la pintura o el adorno floral, no se busca ya la Trascendencia, no hay lugar para el silencio. Se copia con mayor o menor éxito la actividad exterior, pero sin buscar la disposición interior en la que insisten los maestros de esas artes. La práctica de la inmovilidad externa, que antaño se utilizaba también para transformar al ser humano interiormente, se abandona, y con ello se renuncia a la auténtica transformación de la manera de estar en el mundo.

La integridad en un adepto sincero puede ser alcanzada mediante una práctica constante, teniendo en cuenta la respiración, la actitud espiritual, el sentarse en la postura correcta, la unión con el *Hara* (el centro de gravedad justo), el estado de vigilia, el soltar, la conciencia de sí mismo, la unión sujeto-objeto, la renovación, entre otros elementos *zen*. El ser humano que emprende la vía debe sentirse responsable en todo momento de su forma de estar en el mundo, tomando conciencia de su debilidad, desarrollando la humildad, cultivando *sei-mei* (la suma de la vida del cuerpo

y la del espíritu) que forma un todo y expresa la vida en todos sus aspectos. Se debe tener conciencia de que nunca se llegará a un estado definitivo de perfección. Siempre se está en camino.

CONCLUSIONES

La vida del pueblo japonés de la Era Edo está profundamente influenciada por el pensamiento autóctono y por las religiones de procedencia extranjera, sobre todo por el budismo *Zen* y una exquisita ritualidad que éste procura. La relación entre el maestro y el discípulo y la sensación de la fugacidad de la vida también marcan la atmósfera en la sociedad y en las artes que ésta produce. El ser humano aún está integrado en los procesos naturales sin pretender dominar la naturaleza. Convivir con la misma de una forma espiritual define la estética clásica japonesa, aún en nuestros días permaneciendo vigente en ciertos campos. Como consecuencia de esa interconexión entre la vida humana y el mundo natural, que se encuentran compenetrados entre sí, surge, por ejemplo, una arquitectura única, que busca la penumbra en los interiores, el minimalismo y la integración en la naturaleza.

La tendencia a lo inacabado, tan propia al *Zen* y a las artes influidas por éste, entrena la imaginación del artista y del espectador, despertando en ambos el reconocimiento de la belleza de las cosas cuando están presentes o en su evocación. Se cree, por todo ello, que de allí surge la metonimia en el teatro *Kabuki*, de allí nace la famosa sombra al final de la puesta en escena en'noskiana de *La mujer sin sombra*.

Se considera por quien firma esto que los siguientes principios, extensibles a las artes clásicas japonesas, y cuyas raíces se hunden en las creencias autóctonas japonesas y en el *Zen*, en forma de una capa fina cubren la producción artística contemporánea tanto en Japón como en el extranjero en la obra inspirada en la estética japonesa.¹²⁵

¹²⁵ La fusión del arte occidental y oriental va más allá de una leve inspiración estética. En 1994 se ha realizado una puesta en escena de *Shunkan* (しゅんかん 俊寛), que tenía tres versiones y que contemplaba la integración de las tres artes escénicas tradicionales japonesas en el

- a) *Wa*,¹²⁶ como búsqueda de la armonía entre todos los elementos.
- b) *Kei*,¹²⁷ como un respeto formal por todo.
- c) *Sei*,¹²⁸ como pureza en la mente de los participantes y en la ejecución de la actividad artística.
- d) *Jaku*,¹²⁹ como tranquilidad y serenidad de espíritu

El artista no debe crear la belleza, sino buscarla en la naturaleza y abrirla a los ojos de los demás. Trata de dejar la obra sencilla, desnuda y sin detalles innecesarios. Procura conseguir lo natural en la armonía con la naturaleza por medio del material que maneja el artista, resultando la obra como algo, a primera vista, inacabado. Al igual que en la naturaleza, donde no existe la simetría, se realiza lo asimétrico, para acercarse de esa forma al arte a la naturaleza y para evitar la repetición.

Ese tipo de arte se basa en los cuatro preceptos:

- a) *Sabi*, como conexión entre la naturaleza y el arte.
- b) *Wabi*, como encanto de lo cotidiano.
- c) *Shibui*, como belleza de lo natural. Cuanto menos sea el volumen de trabajo, mayor debe ser la eficacia del objeto acabado.
- d) *Yūgen*, como encanto de lo inacabado.

En general, el proceso de la perfección es más importante que la perfección de lo acabado. Por ello se trata de insinuar en vez de declarar.

En la sociedad contemporánea japonesa, todavía se puede encontrar el gusto por las cosas sencillas. Sobre todo, lejos de las grandes

escenario al mismo tiempo: *Nō*, *Bunraku* y *Kabuki*. Nada similar había tenido lugar anteriormente en Japón. Dirigida por Kanze Hideo, la obra ha sido supervisada por Kawatake Toshio y ha sido representada en Viena, Varsovia, Praga y Londres. El propio Prof. Kawatake insiste en que el éxito se debió a la consolidación de *Shunkan* a partir de su primera representación en la URSS, en 1961. (Kawatake, Toshio (2003:17)).

¹²⁶ 和.

¹²⁷ 敬.

¹²⁸ 清.

¹²⁹ 寂.

urbes se puede observar tal fenómeno como *tokonoma*,¹³⁰ en una habitación de estilo tradicional japonés se construye un nicho donde se coloca una composición floral y se cuelga un *kakemono*. Ese es el lugar junto al cual se sienta el invitado o el padre de familia. Es decir, cada cosa debe ocupar su sitio según una jerarquía establecida con una subordinación formal de los demás participantes al gobernante nominal del evento a transcurrir. En cualquier actividad que tenga lugar cada uno debe comportarse como es debido, evitando hacer cosas que no le corresponden.

¹³⁰ 床の間.

CAPÍTULO SEGUNDO

VALORES ESTÉTICO-FILOSÓFICOS DEL PERÍODO EDO

INTRODUCCIÓN

Europa, que basa la cultura en el hombre, como medida de todas las cosas, y en la razón, es el continente que establece el dominio de la mayor parte de los territorios extraeuropeos a lo largo de los siglos. Japón, cuya cultura tiende a integrarse en la naturaleza, se salva de la invasión europea, aunque sufre la intromisión portuguesa y holandesa cada vez más obstinada hasta que en 1603 se cierran prácticamente del todo las puertas para los extranjeros. El país vive una autosuficiencia total, rara vez interrumpida por tímidos contactos con China, Corea y Portugal. Esta posición excepcional le evita al pueblo japonés convertirse en el “objeto”, “temática” o “problema” para Europa. Le evade de la “expansión, confrontación histórica, simpatía y clasificación”,¹³¹ elementos que sufre el resto del mundo a causa de la política eurocentrista. Las cifras que ofrece Said en su ensayo,¹³² son dignas de admiración en el sentido negativo de la palabra: un 85 por ciento de la Tierra está constituido por las colonias

¹³¹ Said, Edward W., *op.cit.*, p.169.

¹³² Ibidem.

europeas antes del comienzo de la Primera Guerra Mundial. El colonialismo y el imperialismo encuentran una base teórica en una ciencia bastante reciente, orientalismo, surgida en el siglo XVIII de la mano de los primeros viajeros británicos y franceses por el Oriente Medio. Una vez convertido en la bandera de la expansión, el orientalismo deja de ser imparcial y convierte al “otro” en el objeto de estudio con un lugar en el mundo adjudicado, sin ninguna oportunidad de borrar las barreras, sin derechos y subyugado por las obligaciones impuestas. A través de la literatura, pintura, escultura, música, estudios socio-políticos y antropológicos y campañas militares, se proporciona una serie de ideas duraderas sobre la mentalidad, genealogía y características regulares del fenómeno, dirigidas a la opinión pública europea, reservándose un escalón superior en la estructura piramidal jerárquica a la misma. La conquista por parte de Europa antes de la Primera Guerra Mundial y por los estadounidenses en las décadas posteriores, es valorada como una liberación para el pueblo invadido. El país invasor decide el tipo de pensamiento que el pueblo invadido ha de seguir y la conciencia de los colonizados, y calcula las reacciones del pueblo a modernizar. Sin embargo, hay algo que desde hace siglos ha estado y sigue estando inamovible: los países democratizados a la fuerza permanecen cerrados “a la participación total del occidental”.¹³³

2.1. CAMINO DE *BUSHI*

2.1.1. CAMINO HACIA EL PERÍODO EDO

Japón,¹³⁴ una vez desarrollado el sistema social, inspirado en el modelo chino, se rige por el Código de Taihō a partir del año 701. Este código civil y penal, calco del de la dinastía T’ang, establece la máquina administrativa central. La capital se traslada de Nara a Kioto, iniciando la época Heian en 794, que se caracteriza por la reducción paulatina del contacto con China y el desarrollo de *miyabi*, estética autóctona del refinamiento, en la corte imperial. A causa del descuido

¹³³ Said, E.W., *op.cit.*, p.258.

¹³⁴ Para conocer los datos más amplios y precisos de la historia de Japón en los períodos anteriores a Edo, acudir al apartado de Bibliografía.

de la responsabilidad política a favor del cultivo de los placeres de la vida social, el emperador pierde su influencia, dejando el poder real en manos de los guerreros. Tras la guerra entre los clanes Taira y Minamoto, vence éste último, y desde el siglo XII Japón comienza a vivir bajo el poder militar, manteniendo dos cortes a la vez, la imperial, con el poder legítimo pero poco efectivo, y la del *shōgun*,¹³⁵ el auténtico gobernante del país. Kioto continúa siendo la capital del imperio, aunque *bakufu*, sede del gobierno militar, se traslada a Kamakura. El gobierno *shōgunal* opta por la austeridad en todas las esferas de la vida, encontrando el apoyo ideológico en el *Zen*.

Hacia los inicios del siglo XVI, el clan Ashikaga pierde el control sobre los *daimyō*, con lo cual surge una multitud de territorios independientes. Comienza *Senkoku Jidai*, período de las regiones enfrentadas. Las guerras no se interrumpen desde 1507 hasta 1573, cuando finalmente el *shōgunado* Ashikaga es borrado de la faz de la tierra. Tres guerreros, Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi y Tokugawa Ieyasu, concluyen el proceso de la unificación del país. Éste último, el vencedor definitivo, se hace con el poder, lo que inicia el nuevo período histórico denominado Tokugawa.

A partir del s.XVII el país se excluye de forma voluntaria de la vida de cara al público. Esta decisión se mantiene hasta la intervención estadounidense en 1853. Más de doscientos años de vida ermitaña le sirven para realizar una introspección y cultivar el espíritu nacional, pero también la estabilidad económica en el principio, que más tarde hacia el siglo XVIII decaerá hacia una crisis.

2.1.2. ESTRUCTURA POLÍTICO-SOCIAL DEL PERÍODO EDO

El teatro *Kabuki* se desarrolla durante la era Edo. El período Edo recibe el nombre de un pueblo de pescadores que Tokugawa Ieyasu, el fundador de la dinastía Tokugawa, acepta como regalo del *shōgun*

¹³⁵ En sus inicios, el término se aplicaba para denominar los jefes militares al máximo cargo militar de la corte imperial contra los enemigos, pero a partir del siglo XII es el título bajo el que se conoce al gobernante feudo-militar de Japón.

Hideyoshi. Las tierras que le rodean pronto se reparten entre los miembros del clan Tokugawa y el pueblo se convierte en un feudo alrededor de un castillo. Tras hacerse con el título de *shōgun* en 1603, Tokugawa Ieyasu da a Edo el estatus de la residencia del *shōgun*, y lo transforma en el centro administrativo de Japón. Hacia 1609 la población de Edo llega a un millón de habitantes, mientras que la ciudad imperial de Kioto sólo cuenta con 400.000.

Durante el período Edo se desarrolla el carácter totalitario del gobierno, el debilitamiento de la clase guerrera convertida en funcionarios, el crecimiento de las ciudades y el aislamiento absoluto del país del mundo exterior bajo amenaza de la pena capital para los más atrevidos. Tokugawa Yoshimune (1716-1735), preocupado por la situación precaria de las finanzas del *bakufu*, impulsa una serie de leyes suntuarias, que para la corte imperial tienen el carácter de recomendación y para el resto de la sociedad son una sucesión de imposiciones incuestionables. Estas leyes, apoyadas en el pensamiento *zen*, justifican la frugalidad, aparte de intentar solventar las condiciones económicas del país.

Se cristaliza la jerarquía en la que por debajo de la casa imperial, los *daimyō*, nobles militares, y los *kuge*, nobles de la corte, hay cuatro castas:

- *Samurai* (士, *shi*, 侍^{さむらい}).
- Campesinos (農^{のう}, *nō*).
- Artesanos (工^{こう}, *kō*, agrupados en gremios).
- Comerciantes (商^{しょう}, *shō*).

En este tipo de sociedad los comerciantes son la base de la pirámide jerárquica y la clase más castigada y baja. Por otra parte, en el caso del máximo empobrecimiento, un *bushi*, el número de los cuales alcanza unos dos millones de personas y que en otras épocas viven de los ingresos de la tierra, éste se puede dedicar a cultivarla, pero en ningún caso llega a codearse con los comerciantes para sobrevivir. Por otra parte, excluidos del orden social se encuentran los *eta* (profesionales de los oficios considerados

como impuros: basureros, enterradores, curtidores de piel, etc.).¹³⁶ Para crear una férrea diferenciación de castas se realiza la “caza de las espadas” y se desarma a las tres clases sociales inferiores, al pueblo llano, aunque éste desarrolla las técnicas de combate con las armas que tiene a mano: desde el bastón hasta una guadaña. Por otra parte, surgen las artes marciales a mano desnuda para defenderse de los abusos de la clase dirigente.

El sistema de rehenes,¹³⁷ concebido y promovido por el primer Tokugawa,¹³⁸ obliga a los *daimyō* a construir sus palacios en un barrio lujoso de Edo apartado del resto de la ciudad. Para justificar el despojo de los bienes materiales de la clase guerrera se promociona “la frugalidad como una de las virtudes superiores de todo su código”.¹³⁹ La parte más pobre de los *bushi*, en el tiempo libre de servicio militar, se dedica a la venta de los farolillos de papel o la fabricación de sombrillas. En los casos extremos, los *bushi* venden su título o por una considerable cantidad de dinero adoptan al hijo mayor de algún comerciante con tal de que éste pueda heredar el título y el apellido y convertirse en *bushi*.

Los más cultos de los *bushi* se dedican al trabajo intelectual, recogiendo las normas éticas de comportamiento de su clase y redactando el código de la vía del guerrero hasta ese momento no registrado por escrito. Entre los grandes teóricos de esgrima se encuentran, por ejemplo, Takuan Sōhō ((1573-1645), autor de *El espíritu indomable del samurai*, o Miyamoto Musashi (1584?-1645?), fundador de la escuela *Niten'ichi*, combate a dos espadas. *Go rin no sho*, escrito en

¹³⁶ A la hora de realizar el censo, “ni siquiera se contaban los kilómetros de los caminos que atravesaban sus aldeas, como si las tierras y los habitantes de aquellos lugares no existieran”. Benedict, R., *op.cit.*, p.69. Esta subclase debe permanecer en un espacio delimitado y está obligada a evitar todo contacto con el resto de la población japonesa.

¹³⁷ Con tal de asegurar la fidelidad de los *daimyō*, Ieyasu Tokugawa les obliga a pasar seis meses al año en la capital, y otros seis meses en las provincias *Edo-zume*, servicio en Edo). Una vez trasladado a Edo, el *daimyō* deja en su castillo a la esposa e hijos, y, cuando regresa al castillo, sus familiares se convierten en rehenes del *shōgun* en Edo.

¹³⁸ Las familias Tayasu, Hitotsubashi y Kiyomizu componen la base de la casa Tokugawa. Solamente un miembro elegido de las mismas puede aspirar a gobernar el país. Pertenecer a un clan determinado define la carrera del individuo independientemente de sus cualidades en el Japón de los Tokugawa. Por otra parte, *kenshin*, la virtud “de lealtad y dedicación plena de servicio al grupo al que uno pertenece, ha sido el distintivo de la conducta ética del *bushi* (del período de Kamakura-Muromachi, 1185-1573), del comerciante de la época Edo (1600-1868) y Militarismo Showa (1930-1945), hasta del contemporáneo *salaryman*/obrero de después de la Segunda Guerra Mundial (1945-1990)”, según indica Lanzaco Salafranca F., (2), *op.cit.*, p.97.

¹³⁹ Benedict, R., *op.cit.*, p.71.

1640-1642, describe *heihō*, arte de combate, que engloba tanto la estrategia como el propio enfrentamiento armado. *Go*, cinco, se refiere a los cinco elementos del mundo fenoménico según el budismo, que son utilizados para dar nombre a los capítulos del tratado: tierra, agua, fuego, viento y aire, es decir, el vacío.

Takuan Sōhō¹⁴⁰ opta por la sabiduría inmutable obtenida a través de un prolongado período de entrenamiento, poniendo énfasis en un movimiento constante alrededor de un centro inmutable, y la concentración en el no-pensamiento, evitando la posición simplista de un guerrero medio que se limitaba a concentrarse en el *hara* (bajo vientre). El secreto consistía en no pensar, manteniendo la mente y el cuerpo libres y preparados en todo momento a responder al movimiento del enemigo sin necesidad de la reflexión. Musashi, por su parte, insiste en sus escritos en que la vía de *bushi* es un estilo total de vida llena de rigores. Su método se acerca a la filosofía clásica china que reclamaba una combinación inteligente del aprendizaje de las artes tanto culturales como marciales, apoyándose en el budismo *Zen*, que enseñaba a enfrentarse a la muerte con integridad.

Es el momento del máximo crecimiento del número de los *rōnin*, marginados en esa sociedad que cultiva la paz y las finas artes, ante la imposibilidad de encontrar un empleo y con ello su ración de arroz. Es la figura con una aureola aún más romántica que la del propio *bushi* a los ojos de un occidental medio. La realidad de la vida de los *rōnin* es bien distinta: rechazados e ignorados por los *bushi* más afortunados, se pasan el tiempo en busca de alguna ocupación, ya que no tienen ni un señor ni unas tierras a defender, provocando a menudo situaciones peligrosas. Para gastar la energía de los guerreros en los tiempos de paz el gobierno *shōgunat* aprueba las visitas a los llamados “barrios alegres”. Se trata de un subterfugio

¹⁴⁰ Takuan insiste en la concepción budista del mundo a la hora de enfrentarse con el enemigo: “Yo no veo al enemigo”, no lo veo, porque no asumo una visión personal del Yo percibido, no veo el arte marcial del Yo percibido del enemigo. [...] El Yo verdadero, es el que existía antes de la división del cielo y de la tierra y antes de que nacieran nuestro padre y nuestra madre. El Yo y el Yo de dentro de mí, las aves y los animales, las hierbas y los árboles y todos los fenómenos; es exactamente lo que se designa por naturaleza de Buda. Este Yo, no tiene configuración o forma, no tiene nacimiento ni muerte, no es un Yo que pueda ser visto con ayuda de los ojos físicos. Solo el hombre que ha recibido la iluminación, es capaz de verlo. A quien lo ve, se dice de él, que ha visto su propia naturaleza y se ha vuelto Buda” (Takuan Sōhō (2005:80)). En otras palabras, en el transcurso de un combate uno se enfrenta consigo mismo.

político del *shōgunado* preocupado por la concentración de los guerreros sin ocupación alguna y por ello peligrosos. Incapaz de enfocar esa energía en ausencia de una guerra, el gobierno *shōgunal* promueve la diversión controlada. El naciente teatro *Kabuki*, estrechamente relacionado con los “barrios alegres”, recibe apoyo no oficial por parte del mismo.

Mientras tanto, hacia la mitad del siglo XVIII, Edo se transforma en la capital cultural del país, donde se reúnen los mejores científicos, literatos, pintores. Y más tarde se desarrolla un dialecto propio de Edo que se convierte en el idioma principal de Japón.

2.1.3. RESTAURACIÓN (REVOLUCIÓN) MEIJI

Como se ha comentado anteriormente, a lo largo de los siglos el poder real se concentra en las manos del *shōgun*, mientras que el emperador cumple un rol decorativo y se dedica a cultivar las artes. Hasta la Revolución Meiji, el emperador es un personaje totalmente desconocido para el pueblo. El llamado “Hijo del Cielo”, según los rumores, es una encarnación de un dragón que desprende escamas a su paso. Los políticos interesados en cambiar el curso político del país desempolvan el mito de Amaterasu e insisten en el concepto del emperador como *kami* viviente. Una vez sacado de la oscuridad, éste es convertido en el máximo representante del poder divino, y el peor insulto que puede realizar un forastero es el que está dirigido contra el emperador. La propaganda de su personalidad y de sus cualidades supraterrrenales es tan potente antes del comienzo y durante la Segunda Guerra Mundial, que cualquier japonés se siente agraciado al morir por su emperador. La idolatría obtiene un grado tan alto que bastan unas palabras del mismo, transmitidas por la radio, para obligar al país a rendirse, a aceptar sumisamente la invasión estadounidense sin cuestionar tal decisión. Y todo ello a pesar de la política de no rendición de Japón llevada a cabo durante años. La imagen de inaccesibilidad, perfección, divinidad sutilmente manipulada por los políticos lleva al pueblo a la obediencia, fidelidad y veneración ilimitadas. Si se rompe una de estas condiciones (y con ello se empaña

la imagen del emperador), el atrevido debe reparar el agravio y restablecer el equilibrio aún a costa de su vida.

El primero en promover el nuevo intento de restauración del poder político de la casa imperial japonesa es el emperador Kōmei (r.1846-1866). Sin embargo, Kōmei muere a causa de una misteriosa enfermedad en 1866. Mutsuhito, el futuro emperador Meiji, es entronizado el mismo año tras un golpe de estado. El año siguiente está marcado por una sucesión de revueltas y saqueos por todo el país. El último *shōgun* Tokugawa, Yoshinobu, dimite el octubre de 1867, dejando el poder en manos de la corte imperial.

El año 1868 cambia la vida japonesa por completo, repercutiendo en el curso de la historia mundial. El derrumbamiento del *shōgunado* y de la autarquía económica y cultural es provocado por un cambio radical de la política de la corte imperial, que por primera vez en muchos siglos reclama el poder apoyándose en los *bushi* de las zonas del sur de Japón, donde se insiste en las relaciones comerciales libres con Europa. Inglaterra y Estados Unidos buscan un acercamiento con Japón.

Meiji Ishin (Restauración Meiji) induce a una serie de cambios de carácter político-económico-social y una fuerte occidentalización y modernización del país.¹⁴¹ A causa de ello acaba el desarrollo de la cultura clásica de Japón y el país toma las vías de la industrialización asombrosa por su rapidez. Pero, por otro lado, el nuevo gobierno progresista no deja de ceñirse a las raíces culturales y religiosas autóctonas, fomentando medidas nacionalistas y *Kokka Shintō*,¹⁴² *Shintō* Estatal.

En el proceso de la Restauración, en 1870, las castas son abolidas y los *bushi* pierden todos sus privilegios respecto a otras clases sociales, lo que provoca unas revueltas violentas por todo el país. Se pone el fin definitivo del *bushidō* en 1875 cuando se prohíbe llevar las espadas. A la vez, el nuevo gobierno adopta ciertos elementos de *bushidō* lo que se verá

¹⁴¹ Por ejemplo, entre otras innovaciones, se encuentra el calendario gregoriano que entra en vigor el 1 de enero de 1873. Desaparece el “nombre infantil” que se cambiaba por el “nombre adulto” tras la ceremonia de la mayoría de edad, como también se extinguen las costumbres de marcar las horas a golpe de tambor en los palacios o de dividir el día en 12 lapsos de tiempo.

¹⁴² こっかしんとう 国家神道.

reflejado en el espíritu militarista de la casa imperial que se prolonga hasta el final de la Segunda Guerra Mundial.

2.2. VALORES MORALES EN EL PERÍODO EDO

2.2.1. IDEALIZACIÓN DE LA CASTA *SAMURAI*

El fenómeno de la mitificación¹⁴³ de la casta militar en Japón es similar al mismo proceso del que se beneficia la imagen del caballero medieval en Europa Occidental. El código que regula el comportamiento del sujeto; el halo de leyenda que envuelve la figura del guerrero, tendente a la perfección; la caballería apoyada en los rituales que rigen su vida y su muerte,¹⁴⁴ así como una serie de actos de cortesía y respeto hacia el enemigo antes de iniciar un duelo, por ejemplo, la presentación de los títulos al futuro rival en el campo de batalla; el elogio del brío del adversario caído en el duelo, por parte del vencedor, justo antes de cortarle la cabeza; la fidelidad al soberano hasta y por encima de la muerte; extrema crueldad con el enemigo ideológico o religioso;¹⁴⁵ el quemar el incienso en el casco antes de la batalla para que, en el caso de caer muerto en la misma y ser decapitado,

¹⁴³ Mishima, en una de sus cartas a Kawabata, lo ilustra de esta forma: “[...] el gran clásico de la ética *samurai*, el *Hagakuré*, en el que se impone que hay que dominar el cuerpo, ofrecerlo en sacrificio por la dignidad de la tradición: el espíritu del *Hagakuré* exige que “los hombres tengan una tez de flor de cerezo inclusive en la muerte”. Esta obra refleja los pensamientos de Yamamoto Jōchō, *bushi* del clan de los Soga; y fue redactada por Tashiro Tsuramoto, entre 1710 y 1716. Es un breviario de caballería que circuló secretamente y tuvo enorme influencia en la clase guerrera japonesa. Yasunari Kawabata, Yukio Mishima, *op.cit.*, p.21.

¹⁴⁴ El concepto de *agón*, que se verá analizado más adelante, es de importancia vital en el mundo del *bushidō*. Aún rigiendo su comportamiento por unas normas determinadas, los *bushi* atienden antes al sentido común para sobrevivir en una guerra, que a la nobleza de los actos, glorificados *a posteriori* por numerosos artistas y por la propia casta guerrera. “Transpuesto en la realidad, el *agón* sólo tiene por objetivo el éxito. Las reglas de una rivalidad cortés son olvidadas y menospreciadas. Aparecen como simples convenciones molestas e hipócritas. Una concurrencia implacable se establece, en la que el triunfo justifica los golpes bajos”. Caillois, R. (1958:77). Cuanto más aumenta el número de los participantes en un enfrentamiento, bélico o no, menos limitaciones a sus acciones existen. “Las diversas restricciones impuestas a la violencia caen en desuso”, continúa en la misma página Caillois, recordando que solamente el individuo es responsable de sus actos. No ocurre lo mismo con un colectivo. Las naciones, sobre todo las que se toman la molestia de redistribuir el poder en el mundo, están exentas de todo tipo de responsabilidad.

¹⁴⁵ Según Mishima, “Cuanto más grande es la disciplina, mayor es la inclinación a la violencia”. Mishima, Yukio (2004:135). La disciplina, como si de una coraza se tratase, reprime los impulsos y el inconsciente del individuo, que permanece en una constante tensión mental y muscular, hasta llegar el momento del desbloqueo y de la liberación drástica de los mismos, como podría ser el caso de la guerra.

la cabeza conserve el aroma; la ética de comportamiento a la vez servil y belicosa; el honor¹⁴⁶ que se debe conservar a costa, incluso, de la muerte física de uno mismo o de la del agresor, y los abusos cometidos en nombre del honor; la ignorancia y la falta del respeto hacia los estudios y al que los practica (apoyada en una falsa interpretación de la actitud prudente *zenista* hacia la palabra, los conocimientos y el intelecto); la rectitud del comportamiento que lleva al *bushi* a convertirse en *gishi*, hombre recto, y por ello superior a los que dominan a la perfección las artes o el saber, al campesinado y a los comerciantes,¹⁴⁷ de cuyos logros materiales o espirituales se aprovecha; la fama como motor principal y objetivo de las acciones; la acusada misoginia, etc.¹⁴⁸ Algunas de estas características del *bushi*, guerrero japonés, sirven de puntos de unión de la casta guerrera de esos dos mundos separados espacial- y temporalmente.

La figura de *bushi*, ese supuestamente perfecto especialista en bellas artes, en el arte de servir el té, en la filosofía, en la literatura y en la cultura en general, y en las artes marciales, con las que debe vivir una perfecta armonía, interpenetración y mutua influencia, es incesante e intencionadamente mitificada a través de una sucesión de leyendas, cuentos, recitaciones musicales, canciones populares, piezas dramáticas, poesía, novelas y, posteriormente, cine tanto nacional como foráneo.¹⁴⁹ En

¹⁴⁶ La deshonra, *haji*, no actúa sobre un individuo exclusivamente, sino sobre todo el colectivo al que éste pertenece, dado que la vergüenza que uno siente tiene carácter contagioso. Cuanto más elevada es la posición social de la persona víctima de deshonra, mayor nivel de contagio se alcanza. En el caso de un *bushi*, la vergüenza puede llegar a tener la importancia para toda una provincia o incluso para todo el país. Existen distintos tipos de *haji*, desde *kusari-au*, unión sexual no adecuada, hasta las relaciones poco correctas entre los familiares o entre los criados de una casa señorial (contratados habitualmente durante el período de seis meses o un año, iniciando su trabajo en Marzo o Septiembre), o el uso doloso de un sello, que suponía la pena capital en el período Edo. Benedict, R. (2004; 1ª ed.: 1974): *The chrysanthemum and the sword: patterns of Japanese culture* (*El crisantemo y la espada. Patrones de la cultura japonesa*).

¹⁴⁷ La palabra de un *bushi* estaba por encima de toda duda. El contrato verbal para un *bushi* tenía el mismo peso que un contrato escrito para las demás clases sociales. El juramento se consideraba como un intento de agredir la dignidad del guerrero. Pero en el caso de llevarlo a cabo, la palabra del *bushi* se sellaba con sangre.

¹⁴⁸ En el caso de Japón, se debe a ocho siglos de dominación de los regímenes militares y al confucianismo, y no tanto al budismo o *shintōismo*, aunque normalmente se asocia al *Zen* por su estrecha relación con la casta militar.

¹⁴⁹ Un solo ejemplo de cómo el pueblo japonés ensalza la figura del *bushi* en el folklore: Minamoto-no Yoshitsune (1159-1189), hermanastro de Yoritomo, máximo gobernante de Japón y fundador del *shōgunado*, es convertido en paradigma de la perfección *bushi* mediante *Yashima*, de Zeami, entre otras piezas existentes. Se trata de un personaje histórico, famoso guerrero, que se suicida ante una captura

todos estos medios, aunque no en todas las obras, como es obvio, se menciona explícita- o implícitamente el modo de expresar la emoción a través de la composición de los poemas cortos, forma recurrente en todas las clases sociales de Japón clásico. No se estima tanto el valor literario como el deber moral que cumple el individuo a la hora de escribir una poesía para paliar los golpes de la vida. Numerosas leyendas describen a los *bushi* que en su tiempo libre componen poesía para adorar la belleza del universo, cultivando así las emociones y un único sentimiento que brota de la obra recién creada. La filosofía, hermana de la poesía, mero pasatiempo para el guerrero, es un medio más para forjar el carácter o resolver un problema militar o político. Por otra parte, la ceremonia del té, privilegio espiritual y material de los nobles guerreros, acaba rematando esa imagen romántica del héroe en reposo. Okakura, en su estudio de la tradición de la ceremonia del té, descubre lo siguiente:

[...] el invitado se acercará silenciosamente al santuario, y si es un *samurai*, dejará su sable en el estante que lo aguarda bajo las vigas, ya que la sala del té es por encima de todo el arca de la alianza y la casa de la paz. A continuación se inclinará y entrará en el salón por una portezuela que no tiene más de tres pies de alzada. Esta inexcusable obligación de todos los invitados- cualquiera que fuese su condición- tenía por objeto inculcarles sentimientos de humanidad.¹⁵⁰

Así, se idealiza el tipo de comportamiento cotidiano de los guerreros japoneses que, a los ojos de un ciudadano occidental medio contemporáneo, carece de ética básica establecida en el mundo occidental. Las numerosas regulaciones del comportamiento surgen precisamente en los momentos del mayor auge de conducta antiética que engloba la traición, asesinato, robo, venta de una persona libre, violación y un largo etcétera del que dicho guerrero es responsable. ¿Dónde reside el atractivo para el imaginario occidental, pues? Quizá, sería preciso analizar la drástica extinción de la clase militar a raíz del manifiesto imperial impulsado durante la Revolución Meiji. Ese violento proceso da una aureola romántica al personaje del guerrero.

inminente en la región de Mutsu (Honshu). El pueblo se compadece de la suerte del vencido y siente simpatía por él aún siendo él un héroe derrotado.

¹⁵⁰ Okakura, K. (2005:40).

La formación de un futuro *bushi*, al margen de las privaciones que debiera tener en cuanto a la comida y el abrigo, de la obligación de efectuar las visitas a las plazas públicas para presenciar la ejecución de un criminal y del deber de pasar las noches en los cementerios para eliminar en el niño toda semilla de miedo, consistía en “esgrima, tiro con arco, *jiujutsu* o *yawara*, equitación, uso de la lanza, táctica, caligrafía, ética, literatura e historia.”¹⁵¹ La ausencia de las matemáticas en el programa de estudios confirma el rechazo del noble japonés hacia los números y con ello hacia los cálculos, propios de la clase baja, los comerciantes. El *bushi* ensalza la pobreza con su forma de ser, no hace el dinero ni lo acumula, apostando por su uso generoso. Se educa a los niños en pleno desprecio hacia el vil metal. Los cálculos correspondientes a los feudos se dejan en las manos de las clases inferiores. Se busca la austeridad en el guerrero, y muchos de los clanes impulsan las leyes suntuarias.

En cuanto al pago de los servicios prestados, los del maestro o del sacerdote no tenían precio, por ello estaban fuera del ámbito compra-venta y de la unidad monetaria como sujeto de ese intercambio. Todo aquello que un *bushi* daba a un maestro se consideraba como ofrenda, y así era recibida por aquellos que no se dignaban de trabajar con las manos y que se dedicaban al desarrollo espiritual propio y al de los discípulos.

La importancia del manejo de la espada no tiene comparación con ninguna otra modalidad. Siendo un aspecto distintivo de la clase guerrera, la espada se considera como uno de los pilares de la educación del futuro *bushi*. A la edad de cinco años,¹⁵² se ataviaba al niño con los ropajes de *bushi*, se retiraba el puñal de juguete que él llevaba antes de ese día, y se metía una auténtica espada en el cinto, iniciando así el proceso de la formación *bushi*. Hasta llegar a la edad adulta, el niño sigue llevando las armas de imitación, no afiladas, pero una vez superada la barrera de edad, en torno a los quince años puede probar su primera espada en una piedra o un tronco de madera. La espada, más que un mero objeto capaz de quitar la vida a los demás o a uno mismo, se convierte en un símbolo de lealtad, honor y responsabilidad.

¹⁵¹ Nitobe, I. (2006:94).

¹⁵² Este número está estrechamente relacionado con la condición masculina en Japón. Por ejemplo, la fiesta de los niños tiene lugar el quinto día del quinto mes: todos los años el 5 de mayo se honrar a los niños.

Lo que concierne a los inevitables abusos, hasta la era Meiji el *bushi* contradice con su comportamiento todos los preceptos religiosos y morales de su entorno cuando se trata de un paria con quien puede entrar en contacto llevado por las circunstancias.

El código del guerrero japonés, en un principio no escrito, incluía una serie de puntos importantes para la comprensión de lo que supondrá la formación de una estética, denominada *samurai* en el curso de esta investigación: el abandono del ego a la hora de practicar cualquiera de las artes expuestas brevemente en los Capítulos anteriores, incluidas las artes marciales; el estoicismo, el dominio de uno mismo y la ausencia del reflejo de toda emoción en el rostro como consecuencia del control que se ejerce sobre esta; el respeto por los sentimientos del otro y el deseo de no alterar su bienestar con el dolor propio; el vencer el miedo a la muerte igual al *satori*; el olvidar de la técnica a la hora de combatir, sin pensar en el enemigo ni en su arma, simplemente estando en el “aquí y ahora” y siguiendo los dictados del inconsciente que ataca; la libertad del espíritu; el aparente respeto por la vida inculcado por la creencia de que el alma del asesino estaba condenada a vagar por el universo en forma de fantasma, con la única solución de reparar la tranquilidad de la conciencia a través del *seppuku*; la comunión con la naturaleza y el simbolismo de la flores en el mundo del guerrero, que Rodríguez-Izquierdo, en su estudio sobre *haiku*, explica como prolongación de la sensibilidad común a la nación japonesa:

Así el cerezo, con su flor que cae antes de marchitarse, simboliza el honor del *samurai*; el loto sugiere el mundo de ilusión de Amida y el presentimiento indistinto de existencias futuras; el pino hace pensar en legendarios ancianos robustos, y hace desear la longevidad. Este valor simbólico de la naturaleza se nos escapa con frecuencia a los occidentales, y a veces es la causa de que nos parezcan insípidos *haiku* que están cargados de significado.¹⁵³

El *bushidō*, en un principio entendido como una serie de normas del comportamiento de los guerreros, según se ha comentado anteriormente, obtiene su mayor florecimiento cuando los días de su aplicación real ya están contados.

¹⁵³ Rodríguez-Izquierdo, F., *op.cit.*, p.130.

2.2.2. BUSHIDŌ

En el período comprendido entre los años 1185 y 1868, Japón es gobernado por tres regímenes militares que se suceden. Los dos primeros *shōgunados* promueven el *Zen*, abandonando las escuelas establecidas budistas, apoyadas por la antigua aristocracia. El *shōgunado* Tokugawa, en cambio, promueve el confucianismo como ideología imperante, reprimiendo otras líneas de pensamiento. El siguiente y el cuarto régimen militar surgido a finales del siglo XIX suprime toda tendencia filosófica resucitando el *Shintō*. El quinto y el último régimen militar obliga a las iglesias budistas a una unión con el *Shintō* en el segundo cuarto del siglo XX.

Es imprescindible tener en mente esta sucesión de filosofías e ideologías para la mejor comprensión del desarrollo de las normas de comportamiento de los *bushi* en el período Edo. Hacia 1603, con un país recién unificado y tras un siglo de guerras perpetuas, el guerrero aún vive los vestigios de la enseñanza *zen* inculcada en la mentalidad de su casta desde hacía siglos. Incluso cuando el neoconfucianismo de la escuela Chu Hsi llega a instaurarse, las huellas del *Zen* aún siguen vigentes en el pensamiento japonés, fundiéndose paulatinamente con la recién implantada ideología. En cuanto al *Shintō*, le queda la labor de rodear a la figura del emperador de hálito mitológico.

Las artes marciales comienzan a proliferar cuando ya no se hace uso real de ellas. Los maestros ponen en práctica la enseñanza *zen* a la hora de penetrar en el arte de *i shin den shin*, transmisión de mente a mente, es decir, la transmisión del conocimiento a través de la experiencia objetiva. En una enseñanza dividida en tres etapas se insiste en vaciar la mente, evitar la duda y abandonar el miedo, desapegándose de las cosas y fomentando la celeridad en la palabra y en el gesto, con el propósito de forjar cada uno su propio destino. Un guerrero herido mortalmente en una batalla aún tiene en sus manos la posibilidad de realizar la última victoria personal: desapegarse de la vida. Para ello, la vida del guerrero debe convertirse en un sendero de permanente disciplina y entrenamiento. La primera etapa del *budō*,

shōjin,¹⁵⁴ antiguamente duraba en torno a diez años y, tanto en el *Zen* como en el *bushidō*, se practicaba el *za-zen*, se acudía a *sesshin*¹⁵⁵ y se retiraba del mundo durante esos años de entrenamiento. El discípulo permanecía en el templo hasta que su maestro le ordenaba mediante el *shiho*,¹⁵⁶ transmisión. En la segunda etapa el discípulo se dedicaba a la concentración sin conciencia, y en la tercera, se llegaba a ser maestro a través de la libertad del espíritu obtenida.

Aún teniendo en cuenta el bagaje filosófico-religioso de un guerrero de la era Edo, el *bushidō* apuesta por el arte de la ventaja, disminuyendo la importancia del *Zen* en la conducta del *bushi*. La razón de ello es bien obvia: la duración de los regímenes militares y su penetración en todos los aspectos de la vida japonesa es de tal magnitud que el mismo *Zen* recibe su influencia solapándose con la nueva ideología, hecho que también ocurre con el *Shintō*. La religión autóctona, aparentemente olvidada y en ocasiones perseguida, está muy arraigada en la psicología del *bushi*: el fetichismo de la espada, uno de los símbolos de la familia imperial que tiene sus raíces en la mitología *shintōísta*, también es la característica principal del *bushidō*. El mismo proceso de fabricación de la espada se relaciona estrechamente con el *shintōismo*. El *Shintō*, profundamente entrelazado con el budismo, sienta bases para la creación del *bushidō*, el cual ofrece los siguientes puntos a seguir:

1. *Gi*:¹⁵⁷ la decisión justa en la ecuanimidad, la actitud justa, la verdad. Cuando debemos morir, debemos morir.
2. *Yū*:¹⁵⁸ la bravura teñida de heroísmo.
3. *Jin*:¹⁵⁹ el amor universal, la benevolencia hacia la humanidad.
4. *Rei*:¹⁶⁰ el comportamiento justo, que es un punto fundamental.

¹⁵⁴ しょうじん
精進.

¹⁵⁵ せっしん
摂心.

¹⁵⁶ しほう
四法.

¹⁵⁷ ぎ
義.

¹⁵⁸ ゆう
勇.

¹⁵⁹ じん
仁.

¹⁶⁰ れい
礼.

5. *Makoto*:¹⁶¹ la sinceridad total.
6. *Meiyo*:¹⁶² el honor y la gloria.
7. *Chūgi*:¹⁶³ la devoción, la lealtad.¹⁶⁴

El budismo,¹⁶⁵ naturalmente afectado por las demás corrientes espirituales, exige al guerrero sosegar los sentimientos; obedecer desde la calma total a lo que le viene dado; dominar su ser en todo tipo de circunstancias; estar preparado para morir y conservar el estado de pobreza material.

El *Tao*, por su parte, sigue efectuando su influencia en la mentalidad de los *bushi*, siendo aplicado tanto a las artes como a las demás actividades: se busca prever los acontecimientos para poder reaccionar antes de que éstos exijan demasiado esfuerzo. Éste es el ambiente rico en matices que envuelve la nueva ideología que, procurando instaurar nuevos valores éticos, estará siempre acompañada de las huellas de las filosofías, religiones y supersticiones derivadas de éstas, anteriores a Edo. Pero tal fenómeno ocurre a menudo, ya que existen enormes diferencias cualitativas y cuantitativas entre los principios religiosos, filosóficos o políticos y la práctica rutinaria de éstos.

Una vez instaurado el régimen Tokugawa, en ocasiones es tachado de blando por algunos políticos y militares a causa de su comportamiento relativamente pacífico y la búsqueda de la expiación de los pecados tras una victoria sangrienta en la guerra. Se cultivan las artes y la ceremonia del té durante la larga paz que dura doscientos cuarenta años, hasta que la llegada de los Barcos negros americanos, a mediados del siglo XIX, amenaza a la integridad del país.

En la era Edo las artes marciales se dividen en dos ramas: las artes “blandas” y las artes “duras”. Las primeras se practican por los seguidores del *Zen*, mientras que las otras “son promovidas por la policía, las fuerzas

¹⁶¹ まこと
真.

¹⁶² めいよ
名誉.

¹⁶³ ちゅうぎ
忠義.

¹⁶⁴ Deshimaru, T. (2), *op.cit.*, p.14.

¹⁶⁵ Indicar solamente que Hachiman es el *bodhisattva* que en Japón se ha convertido en el protector del *budō*.

armadas y los sistemas de formación *jigoku*¹⁶⁶ en la educación, los negocios y la industria.”¹⁶⁷

En el siglo XX, como se ha visto anteriormente, el espíritu del *bushidō* se desempolva de cuando en cuando, tomando trascendencia ya en el mundo entero gracias al florecimiento de las artes marciales. El mencionado ya maestro Morihei Ueshiba, el fundador del *Aikidō*, camino de la armonía del espíritu, insiste en tres tipos de entrenamiento que un auténtico guerrero debe realizar a la vez con el fin de obtener “la posibilidad de la comprensión de la verdad del universo, de mantener su espíritu del corazón alegre y de tener el cuerpo sano”:¹⁶⁸ en primer lugar, se armoniza el espíritu del corazón con la actividad del universo, en segundo lugar, el cuerpo debe estar acorde con la actividad del universo, y en tercero y el último lugar, uno debe armonizar su *Ki* que engloba los tres elementos, es decir, el espíritu del corazón, el cuerpo y la actividad del universo. En ningún caso se trata de destruir para ganar.

2.2.3. NOCIÓN DE GIRI

2.2.3.1. ESTRUCTURA FAMILIAR EN EL PERÍODO EDO

Los elementos externos de comportamiento que subrayan el halo romántico de la figura del guerrero conviven con la siguiente realidad: dado que el neoconfucianismo como ideología estatal florece en el período Edo, en las grandes ciudades los mencionados “barrios alegres” llegan a su auge. Esta paradoja tiene la siguiente explicación: el gobierno *shōgunal* se apoya en el confucianismo para instaurar una sociedad estable basada en la fidelidad al señor y el respeto filial con una total anulación de la individualidad y de todo posible culto a la personalidad, traducido en la práctica en el excesivo sometimiento a toda imposición de los gobernantes junto con el aislamiento del resto del mundo.

¹⁶⁶ 地獄, “infierno”.

¹⁶⁷ Cleary, T., *op.cit.*, p.194.

¹⁶⁸ Blaize, G., *op.cit.*, p.109.

La doctrina original de Confucio (551^a.C.- 479^a.C.), insiste en un culto a lo tradicional y en el desarrollo de las virtudes naturales. En primer lugar están las virtudes que custodian la familia. A la figura del padre se le debe el respeto en el mismo grado en el que se practica la fidelidad al señor. El padre, responsable de todos los actos de la familia, tiene una posición preferente debido a la totalidad familiar. Se llega a afirmar que el Estado debe ser como una extensión de la familia de la cual el padre sería el emperador. Como bien indican los traductores al castellano de *Fūshikaden*, Rubiera y Higashitani, en su introducción a esa edición,

El confucianismo apunta a los códigos éticos de la organización social y puede decirse, *grosso modo*, que el alma de su sistema normativo reposa en la creencia en la unidad sustancial de los valores y de las normas centrales del orden social con la estructura del orden cósmico. Normaliza todo un sistema de obligaciones recíprocas que afectan tanto a la casa imperial como a los súbditos y acentúa la relevancia del orden y de la estabilidad sociales y la piedad filial como deber familiar que satisface su deuda de gratitud con los antepasados. Especialmente el confucianismo ha dejado su huella en el carácter japonés al insistir: en la contención de las emociones en el comportamiento público; en la aceptación de una sociedad jerárquica; en la obediencia a la autoridad; y en la importancia del papel de la ceremonia y de los ritos en la sociedad.¹⁶⁹

Familia, concertada por los mediadores, es heredera de una tradición histórica por parte de ambos esposos, avalados por sus antepasados, según el mencionado estudio de Ruth Benedict. *Ie* actúa como unidad básica ante el exterior, es decir, ante la comunidad local y ante el Estado. Sus funciones consisten en equilibrar la producción de bienes, el consumo y la reproducción. La familia enseña al individuo las diferentes funciones de cada sexo y las obligaciones de cada cual para con la sociedad de manera racional. El mismo sentimiento familiar es una obligación racional, y todo aquél que pretenda debilitar la totalidad de la familia, es arrancado del tronco familiar para la conservación de *ie*.

El varón como cabeza de familia tiene la obligación de mantener a los miembros de la misma. Los sentimientos, sin embargo, se suprimen en el ámbito familiar como elemento destructivo para el matrimonio, según la ideología neoconfuciana: el amor no puede ser

¹⁶⁹ Zeami (1999:35).

expuesto por el marido, en cuya persona se ve como expresión de debilidad. Tampoco la mujer puede expresar los celos, considerados como algo amoral. Además, ella está sometida en todo momento a su esposo. Su comportamiento, servicial en todo momento, está totalmente codificado: las intervenciones verbales y los placeres, entre otros aspectos de su conducta, están restringidos por *Onna-Daigaku* (*La gran enseñanza para la mujer*, de Kaibara Ekken (1630-1714), manual de comportamiento de la mujer publicado en 1729). Las relaciones sexuales tanto en el marco familiar como fuera del mismo son reglamentadas.¹⁷⁰ El papel de la mujer casada se reduce al ámbito doméstico. Se la prepara desde niña para ser una esposa perfecta que, tras la boda concertada por *nakōdo*, intermediario, debe abandonar el hogar de sus padres para instalarse en la casa del marido. La mujer no solamente sabe leer y escribir bellamente, sino que también aprende a bailar para suavizar sus movimientos y a tocar algún instrumento musical para entretener a su padre o al esposo, es decir, sin salir del hogar, en una total abnegación, dependencia, sometimiento y el no olvidar de “adivinar la voluntad de los hombres, *pues éstos no podían equivocarse*”.¹⁷¹

Una vez casada, el centro de la vida de una mujer es el hogar y la familia del marido. La intimidad no existe, dado que en una casa

¹⁷⁰ El elevado número de *nanshoku*, relaciones de carácter homosexual en el ámbito *bushi*, sigue siendo un tema tabú, y un tema a estudiar con detenimiento, en la cultura japonesa. Los propios *bushi* denominan este fenómeno con el término *bi-dō*, hermosa senda, ó *wakashudō*, senda de la juventud, donde ésta última se fomenta con fines pedagógicos. Hay que tener en cuenta que el mundo en que se mueve un *bushi* está vedado a las mujeres, cosa que también ocurre en la época de la caballería occidental y en cualquier sociedad militarista. Todas las relaciones se suceden en el medio puramente masculino, destruyéndose de este modo el binomio hombre/mujer. La mujer se limita a ser “el reposo del guerrero”, y el lesbianismo es severamente castigado. Hacia principios del s. XVIII *shūdō* (衆道 しゅうどう, la homosexualidad vista como vía espiritual), entra en decadencia, transformándose en una vía de sensualidad. Nagisa Oshima es uno de los directores del cine japonés más atrevidos al desempolvar el tema en su *Gohatto* (1999). Por otra parte, en Japón la moral cristiana no influye de ningún modo en la promiscuidad o en su ausencia. El sexo, nunca juzgado en términos de pecado, es un aspecto secundario de la vida de uno a causa de la preponderancia del deber, es decir, de algo mucho más importante que el placer, valorado como un momento de descanso del que hay que disfrutar plenamente, pero que no constituye el propósito principal de la vida del individuo.

¹⁷¹ Gironella, J.M., (7ª ed; 1ª ed.: 1964:84).

tradicional no hay ni cuartos individuales ni las cerraduras en las puertas interiores. Las relaciones de los familiares se basan en la mutua confianza, contrastando vivamente con la desconfianza que se tiene hacia el mundo exterior y hacia los ajenos a la familia. Para un aislamiento más seguro de los que no forman parte del núcleo familiar en la puerta principal sí existe una cerradura.

La principal obligación de una mujer casada consiste en tener hijos varones, al mayor de los cuales corresponde el derecho de sucesión del linaje y la perduración del apellido.¹⁷² Si no se tiene hijos varones, la familia desaparece y el *shōgunado* confisca las propiedades de la misma. Para evitarlo, se practica la adopción como también el tener hijos con una concubina.

Como esposa ideal de un *bushi*, la mujer casada debe de saber estar en la sombra, reducida físicamente a través de *seiza* y los gestos altamente controlados, “reprimir sus sentimientos”, “endurecer los nervios y”, además, “manipular armas- en especial, la espada de empuñadura larga llamada *nagi-nata*”¹⁷³ con el fin de defender su castidad, su valor principal, en la misma medida en que lo hace su marido para con el honor del señor.¹⁷⁴ Mientras tanto, el marido mantiene los encuentros sexuales con las mujeres de los “barrios alegres”. El esposo fiel es tachado de tacaño. La esposa infiel es castigada con pena de muerte. Desde muy niña, lleva un *kai-ken*, puñal de bolsillo, para defender la honra apuñalando al posible violador. Pero lo más aconsejable para una mujer cuyo honor corre peligro es

¹⁷² “En este libro [*Onna-Daigaku*] se prescribe las Tres Obediencias por que debía regirse la mujer: Obediencia al padre, antes de casarse; obediencia al esposo, luego de casada; obediencia al hijo mayor, en la viudez”. Gironella, J.M., *op.cit.*, p.83. *Sanju no dōtoku*, las Tres Obediencias, se basa en una plena anulación del “yo”, debiendo lealtad a un único señor, el esposo, con quien se vive bajo una constante amenaza del repudio.

¹⁷³ *Naginata Jutsu* consiste en manejo de *naginata* y *naginaki*, éste último tenía forma de alabarda y era usado por los *bushi*. Nitobe, I., *op.cit.*, p.136.

¹⁷⁴ En cuanto a los grados del sometimiento jerarquizado, es interesante recordar que la mujer “no era más esclava del hombre que su marido lo era de su señor, y el papel que ella desempeñaba se conocía con la palabra *naijo*, “la ayuda interior”. En la escala ascendente del servicio estaba la mujer, que se aniquilaba por el hombre, para que éste pudiera aniquilarse por el señor, que a su vez debía obedecer al Cielo”. (Nitobe, I., *op.cit.*, p.142). Por lo cual se puede deducir que toda una sociedad se rige por la abnegación, cuyo grado y objeto varía en función de quien es el sujeto de una relación concreta. Aún así, este tipo de relación es más característico a los matrimonios en la clase *bushi*, ya que en las clases sociales más alta y más baja a esta, la diferencia entre los sexos está menos marcada, y por ello la libertad de la que goza la mujer es mayor.

apuñalarse ella misma. En cuanto a una relación extramatrimonial de su esposo, mantener una cortesana, que cumple la obligación de proporcionar el reposo al guerrero en la época de paz, se considera tener buen gusto. Eso sí, sin poder enamorarse nunca de ella. Enamorarse de una mujer, que incluso tenía prohibido salir de la zona destinada al placer, pero que con su vestimenta, comportamiento y gestualidad corresponde con la tradición en la misma medida que la estética en el teatro *Nō*, puede llevar a una catástrofe.¹⁷⁵

Las catástrofes surgían cuando los guerreros se empeñaban en demostrar su fidelidad y su valentía que no tenían cabida en una sociedad pacífica. Muchas veces bastaba un insulto ligero o incluso imaginario para desatar la furia injustificada en el presunto ofendido. La principal prueba del valor del guerrero consistía en una venganza sangrienta de ese insulto. Se podía tratar de un agravio dirigido tanto hacia el mismo *bushi* como hacia el padre del ofendido, lo que provocaba la pérdida de vidas inocentes.

2.2.3.2. LA FAMILIA EN LA ERA MEIJI

Con la apertura forzada del país por parte de los Estados Unidos en 1858, Japón comienza a transformar el Estado feudal en uno más moderno. Para tal fin la familia tiene que formar la base de la estructura piramidal del recién nacido gobierno Meiji. La familia es integrada a la estructura

¹⁷⁵ El término de *geisha*, con la que se confunde a menudo la figura de la cortesana, procede de la compilación de los siguientes *kanji*: 芸者, donde el primero, 芸 (gei), significa “arte”, mientras que el segundo, 者 (sha) significa “persona”. Según la traducción directa de esta combinación, *geisha* no es más que una artista. En sus inicios, este vocablo es utilizado para denominar a los cómicos y los músicos que divertían a los clientes durante los banquetes en los “barrios del placer” de Kioto. Durante el período Edo aparece la primera mujer que se dedica al mismo oficio. Éste se denomina como *onna-geisha* (*geisha*-mujer). Hacia 1800 las mujeres eliminan a los hombres de esta rama de la industria de entretenimiento. Existe toda una serie de indicaciones externas que diferencian a la *geisha* de la cortesana. Por ejemplo, la primera, para distinguirse de la segunda, acostumbraba a llevar el *obi* atado por detrás, mientras que la cortesana lo ataba por delante para poder atarlo ella misma tras cada servicio cumplido. Antiguamente, a la hora de estar en la calle, una *geisha* sostenía el dobladillo del *kimono* en la mano izquierda para indicar que no era cortesana. Sin embargo, muchos otros elementos unen estas dos clases de mujeres: los estampados del kimono y del *obi* y los adornos del cabello reflejan la estación del año; los labios se dibujan más pequeños de su tamaño natural para crear la forma ideal de un capullo de rosa; el mundo de la flor y el sauce como entorno en el que se mueven todas ellas. <http://es.wikipedia.org/wiki/Geisha>

piramidal de la sociedad, en cuya cima está el emperador. *Ie*, la antigua forma de la familia extendida,¹⁷⁶ es una antítesis a los proyectos del nuevo gobierno. Se adopta el modelo familiar de la clase dominante anterior, *bushi*, que, una vez desaparecida, comienza a guiar al pueblo con su ejemplo. De ahí que se establece el modelo patriarcal para todas las familias japonesas basado en los valores confucianos de la época Edo. El valor supremo para la población es ser fiel al emperador, y cada familia es a su vez hija de una gran familia representada por el Estado.

Este valor se concreta con la Ley Civil que se promulga en 1898. Ésta delimita los miembros de la familia a través de *koseki*, registro de nacimiento y de pertenencia a una familia cuyos miembros son los padres, los hijos y parientes tales como tíos, sobrinos y hermanos de los abuelos. La nueva ley otorga al primogénito el derecho de heredar toda la propiedad de la familia. Gracias a la educación masiva nacional, que se instituye desde los inicios de la época Meiji, los valores confucianos llegan hasta las capas más bajas de la sociedad.

Sin anular los valores arraigados en la mentalidad japonesa ni quitar el valor a la fidelidad al amo, entre la población se impone una nueva visión de la familia que se manifiesta en la adopción de las costumbres de las familias de países occidentales con el argumento de que éstas pertenecen a las civilizaciones avanzadas. Existe otra justificación más pragmática para modernizar la estructura familiar: la industrialización del país. Por otra parte, se da una importancia ilimitada a los intereses de la nación sobre los de la familia. La moral tradicional de la familia es criticada como obstáculo para el desarrollo del país. La reestructuración del modelo familiar persigue la continuidad entre el hogar y el Estado, donde los ciudadanos, hombres y mujeres, forman la nación a partir de la pareja, una unidad de esa nación. La falta de armonía en el matrimonio es lamentable para la nación. Es una obligación ante la nación que cada pareja llegue a ser un solo cuerpo y alma, y de esta manera coopere para el desarrollo de la sociedad en su conjunto.

La participación de la mujer en la sociedad japonesa es estimulada siguiendo también el modelo occidental. Sin embargo, desde 1880s se da

¹⁷⁶ “Es una familia que comparte hogar con personas familiares.”
<http://www.monografias.com/trabajos18/familia/familia.shtml>

énfasis en que las mujeres deben ser buenas amas de casa. Formando parte de la base piramidal y afectando al resto de la sociedad, la familia tiene que ser agradable y armoniosa para que haya paz en el hogar, y de esta manera se puedan crear buenos ciudadanos. Se establece que los quehaceres domésticos, que anteriormente eran obligación de la servidumbre, deben quedar a cargo de las amas de casa. Con la falta de mano de obra que existe en esta época, la ideología occidental le da al gobierno japonés una excusa excelente para la división del trabajo.

En definitiva, el gobierno Meiji intenta modernizar la familia con el objetivo de que ésta sirva mejor al Estado.

2.2.3.3. LA MUJER EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA JAPONESA

Este peculiar carácter de la relación Estado - familia no cambia prácticamente hasta finales de la Segunda Guerra Mundial. Durante la guerra la principal misión de la familia es el abastecer los soldados. Se instiga a las mujeres japonesas a procrear cuantos hijos puedan, como contribución al esfuerzo bélico. Se forma una serie de sociedades para utilizar a las mujeres como instrumento de la política del gobierno militar, además de controlarlas. Al margen de conminarlas a abstenerse de los lujos, a reclutarlas como obreras, cosa que sucede también en otros países involucrados en la guerra, se les da la oportunidad de salir a las fábricas, fuera de su hogar, aunque este hecho aún queda lejano de llegar a la auténtica emancipación.

He aquí una breve relación de los logros importantes para la evolución de la situación de la mujer japonesa a lo largo del siglo XX:

1900	Se funda la primera universidad femenina.
------	---

1911-1916 Raichô Hiratsuko funda una organización de las literatas llamada “Seitô sha”. Publica una revista, *Seitô*, en la que sólo pueden escribir las mujeres. Insiste en la liberación de las mujeres¹⁷⁷.

1920-1922 Raichô Hiratsuko y Fusako Ichikawa fundan La asociación nueva de las mujeres.

1946 Bajo la nueva Constitución, se consigue el derecho de voto para las mujeres.¹⁷⁸

La ley actual de familia se promulga en 1948, después de la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial. La ley se basa en los derechos humanos básicos, la dignidad humana, la igualdad de ambos sexos, y en cuanto al espíritu sigue los pasos de la Constitución del Japón promulgada en 1947. El principal objetivo de esta ley consistía en reformar la ley de la familia de Meiji. De nuevo los ojos de los legisladores se vuelven hacia la *ie*. Los progresistas exigen la abolición definitiva de la misma porque consideran que ésta infringe tanto la dignidad humana como la igualdad de ambos sexos, mientras que los conservadores están a favor de continuar con la *ie*.

Finalmente, nace una ley por la que la familia es un núcleo que consiste de padres e hijos menores de edad. Además, se establece que se puede adoptar cualquiera de los dos apellidos, sea el del marido o el de la esposa. En la práctica, sin embargo, el apellido del marido es el que se queda como el apellido de una nueva familia.

Después de la guerra, Japón recupera rápidamente su capacidad económica, y con ello, el consumo familiar aumenta considerablemente. Surge una auténtica fiebre de compras de los electrodomésticos. Los

¹⁷⁷ Mizoguchi Kenji (溝口健二, 1898-1956), autor de ochenta y cinco películas de las que en la actualidad se conservan treinta y una, en *Joyu Sumako no Koi* (女優須磨子の恋, *El amor de la actriz Sumako*, 1947) y *Waga Koi wa Moenu* (わが恋は燃えぬ, *La llama de mi amor*, 1949) retrata a Matsui Sumako (松井須磨子), y Kageyama Hideko (景山英子), las pioneras japonesas en feminismo y abogacía respectivamente.

¹⁷⁸ Durante el período Taishō (大正, 1912-1925), en el año 1925 se aprueba la ley sobre el derecho a voto de todos los ciudadanos varones adultos.

maridos “se casan” con la compañía y trabajan día y noche,¹⁷⁹ y mientras tanto, las esposas vuelven al hogar: crían a los hijos y se dedican a los quehaceres domésticos. De esta manera, con el éxito económico, la división del trabajo se acentúa de nuevo. Los clanes son sustituidos por las compañías, los *bushi* por los empleados de las mismas, y los blasones familiares, por las insignias de estas que se llevan expuestas en los trajes occidentales. La fidelidad al clan se desplaza y se transforma en el *giri*¹⁸⁰ para con la compañía, con la que se comparte su posición y su influencia por el simple hecho de pertenecer a la misma, independientemente del puesto que uno ocupa en su jerarquía. La reputación laboral del individuo, importante desde las épocas anteriores, no ha perdido su vigencia en la actualidad, y con ello la muerte social, que supone la deshonra de uno y por consiguiente de toda la compañía, se debe evitar a toda costa.

Después de la crisis económica causada por el encarecimiento del petróleo en 1973 y 1978, se intensifica la transformación de la industria manufacturera. La mujer va abandonando el hogar con mayor frecuencia. De hecho, en 1975 una de cada dos mujeres trabajadoras está casada. La mujer es contratada como empleada a tiempo parcial con el sueldo correspondiente aún trabajando las mismas horas que los empleados de tiempo completo. Para la mujer misma su trabajo complementa la economía familiar, pero en ningún caso constituye una profesión. Ella misma considera más importante su hogar, porque en el mismo ella es la autoridad y tiene el control sobre el dinero, inclusive el del marido. Las condiciones de trabajo y el sistema tributario no favorecen tampoco el trabajo del ama de casa fuera del hogar. Por otro lado, la responsabilidad de la administración de la casa recae sobre las amas de casa, aunque tengan empleo remunerado. En definitiva, la prosperidad económica de Japón se logra en un tiempo relativamente corto gracias a una marcada división de trabajo, con la dedicación total del hombre al trabajo remunerado, al cumplimiento de sus

¹⁷⁹ En los años 90 del siglo XX surge el fenómeno de *karoshi*, muerte a causa del trabajo, que indica una total dedicación al mismo, con un elevado número de horas extras, no remuneradas por cierto, y tal nivel de estrés que finalmente provocan el suicidio o la muerte del individuo. El *giri* para con la empresa obliga a los sacrificios de tales dimensiones.

¹⁸⁰ 義理, cuyo significado también implica la “justicia”, la “razón”, el deseo de devolver el favor y de corresponder a la confianza depositada en uno, con lo cual se trata de una obligación recíproca.

compromisos sociales relacionados con el trabajo y su ausencia consiguiente en el hogar. En matrimonio es visto como un equipo, lo que no favorece una relación hombre-mujer más igualitaria. La relación de esposo-esposa se sustituye por la relación madre-hijo varón debido a que la madre es la encargada de la crianza y la educación de sus hijos.

El año 1975 se declara el Año Internacional de la Mujer con el objetivo de mejorar la situación de la mujer. En 1979 se emite La Convención para la Abolición de todas las formas de Discriminación Contra la Mujer en las Naciones Unidas. Japón tarda en ratificarla. Al hacerlo en 1985, se compromete a revisar tanto el sistema legislativo como las costumbres. Como resultado de ello, en 1985 se promulga la Ley de Igualdad de Oportunidades en el Trabajo para ambos sexos, que entra en vigor el año siguiente. Como respuesta conservadora a la ley, empeoran las condiciones de trabajo para la mujer. En el Japón actual siguen existiendo ámbitos donde la ley no se aplica, como el área de las artes tradicionales, el teatro *Kabuki*, por ejemplo. Aunque, quizás, la razón esté en la opinión peyorativa para la mujer divulgada por los actores del *Kabuki* de que este antiguo arte dramático, una vez que su forma haya sido estabilizada en un estado casi perfecto, gracias a ello ha podido sobrevivir al paso del tiempo.

En los últimos tiempos, ha habido otros avances legales como el derecho al uso del apellido de soltera en el trabajo después de casarse, el uso de apellidos diferentes entre la pareja y la herencia que favorece a la esposa.

A causa de la disminución de la natalidad, en 1991 se aprueba Child Care Leave Law que apoya a las madres trabajadoras.

En 1999 se promulga la Ley Básica sobre la Participación Cooperativa de Hombres y Mujeres en la Sociedad. Gracias a esta ley, por primera vez se promueve la participación en actividades sociales de ambos sexos por igual, y se ofrecen los recursos legales para corregir desigualdades. El artículo sexto se refiere a la familia: todas las actividades de hogar deben efectuarse a partes iguales por ambos participantes. Por otra parte, a pesar de todos los cambios legales que vive la sociedad japonesa, en parte adquiridos gracias a los movimientos feministas, en parte promovidos por algunas ONGs preocupadas por la discriminación, el panorama actual es el

siguiente: la natalidad se ha disminuido a partir de los años 70s del siglo XX. El promedio actual es de 1,39 hijos por una mujer a lo largo de su vida. Una pareja media no tiene más de 2,2 hijos. Las causas principales no son ajenas a las de los demás países desarrollados: la desvalorización de los sueldos, el aumento de los precios, la cada vez mayor edad de los padres, el crecimiento del número de divorcios, el hedonismo, la familia disfuncional donde la pareja no se habla o no tiene relaciones, el fortalecimiento de la relación padres-hijos y como consecuencia la convivencia de éstos en el mismo hogar hasta una muy avanzada edad de estos últimos.

En definitiva, la familia japonesa ha perdido todo valor tradicional a los ojos de la población actual. Dado que la esfera privada nunca ha tenido importancia para la sociedad y que la familia se ha considerado como parte del Estado en las épocas anteriores, o de la compañía, en la actualidad, ha llegado el momento de pagar por ello. A partir de los años 80 del siglo XX aparecen familias constituidas de una sola persona. El modelo de familia está en constante evolución y difícilmente se presta a una definición debido a cada vez mayor variedad de formas y contenidos.

2.2.3.4. GIRI

El procedimiento principal del sistema político de la era Edo consiste en sofocar la personalidad del individuo. Uno de los aspectos a tener en cuenta a la hora de analizar el mundo Edo es el concepto de perder la cara, según el cual uno no sabía cumplir con su obligación. En ese caso, se salía automáticamente de la mediocridad. Y salirse de la misma, tanto para bien como para mal, llevaba al choque con el orden natural de las cosas. Para restablecer este orden se utilizaba un sinnúmero de trucos, y uno de los más recurrentes era el suicidio, ampliamente representado y sublimado por las artes escénicas.

Giri, mencionado en varias ocasiones a lo largo de esta exposición, es un concepto que sigue existiendo en el Japón actual de forma invisible, aunque ya no exige abnegaciones inhumanas por parte de los japoneses. En general, comprende el sacrificio de lo individual a los intereses de la colectividad, incluso en el caso de que ésta cometa una injusticia. En las

épocas anteriores, en ocasiones se trataba de un intento de imponerse una lógica individual al sinsentido de un sistema social. De allí el constante enfrentamiento del amor, sentimientos del corazón o ética personal (*ninjō*, 人情),¹⁸¹ con el deber u obligación (*giri* para con un igual), propios de la realidad japonesa del período Tokugawa. Estos dos polos de la moral pública se reflejan en las obras de la época y se convierten en el problema central de *sewa-mono*,¹⁸² de Chikamatsu Monzaemon,¹⁸³ concebidas para los teatros *Ningyō Jōruri* (人形浄瑠璃), y *Kabuki*. En ellas, el *ninjō* se representa como el libre albedrío de los sentimientos personales y de los deseos, imposibilitado por el *giri* con el que se establece una lucha desigual. Lo bello, lo moderno, lo libre entra en conflicto con lo feo, lo tradicional, lo tiránico. Se crea un círculo del que no hay salida, donde no solamente el *ninjō* disputa con el honor su razón de ser, tema propio también tanto para el teatro del Siglo de Oro español como para el teatro renacentista-barroco del resto de Europa, sino que también el honor tiene que defender su derecho a existir frente al *giri*. Obviamente, gana el sistema. El individuo, desprovisto de toda posibilidad de vencer, puede acudir al suicidio como forma de protesta, ya que por mucho esfuerzo que se aplique para consumir las obligaciones, nunca será suficiente para cumplir con el *giri*. La sociedad, y el emperador como representante principal de la misma, ve en el *giri* la base de todas las relaciones que, lejos de ser auténticas, sinceras y naturales, como lo propaga el confucianismo, la fuente de la idea de subordinación, se limitan por el deber de acatamiento a las normas sociales, así como por los rígidos escalafones sociales del Japón clásico. Aún en la actualidad, cada gesto amable por parte de un desconocido es sopesado antes de ser aceptado, ya que obliga al

¹⁸¹ Chikamatsu suele utilizar el término de *nasake* (なさけ). El vocablo *ninjō* aparece más tarde.

¹⁸² 世話物, piezas dramáticas con la temática urbana, semejantes en ese sentido al drama burgués europeo.

¹⁸³ 近松門左衛門 ざ えもん すぎもりのぶもり (杉森信盛, Sugimori Nobumori, 1653-1724), autor dramático de *Ningyō Jōruri* y *Kabuki*. La mayor fama le traen las obras relacionadas con los dobles suicidios, a menudo basadas en los hechos reales.

beneficiario del mismo a devolverlo y a entrar de esta manera en un complicado juego de obligaciones adquiridas.

Existe toda una jerarquía de deberes adquiridos: deber respecto a la sociedad, respecto al clan, a la familia, etc. *Giri* siempre se refiere a un círculo limitado aunque no a la familia donde las relaciones interpersonales se rigen por otro tipo de normas. La devolución del favor le lleva a uno a confirmar su pertenencia a un grupo cerrado, que le debe reconocer por medio de dicha devolución, la confianza y el comportamiento ejemplar que evite todo tipo de mancha en la buena fama de este grupo. El deshonor de un individuo recae también sobre todo el clan, toda la familia o toda la empresa a la que éste pertenece. De no actuar correctamente, el individuo corre el peligro de ser expulsado del grupo.

En cuanto a la propia devolución del favor, se utiliza el término *ongaeshi*. El recibir de dicho favor le produce al receptor un entramado de dos sentimientos: la gratitud y la culpa. En la familia, sin embargo, las relaciones se median por el *ko*, piedad filial, mientras que a nivel más amplio este mismo sentimiento se convierte en *chu*, lealtad, dirigida hacia el emperador. Dado que la base de todos estos sentimientos es *nasake*, afecto, el cumplimiento de las obligaciones carece del peso de una carga insoportable y se lleva con naturalidad, tomando forma de *giri atataakai*, cálido. El deber supremo es aquel que uno tiene desde el nacimiento mismo para con el emperador, al menos, desde el punto de vista nominal. En cuanto a la realidad medieval japonesa, el deber real se contraía para con el *shōgun*, y en cada caso individual, para con el señor correspondiente. Las masas se dejaban regir por un cerebro dictatorial que anulaba la individualidad por el bien de todos dentro de un estricto régimen de violencia. *Chushingura*, cuyo núcleo del discurso se basa en la autoinmolación de los cuarenta y siete *rōnin*, muestra una de las caras del *giri*: la oposición de la cultura popular, que cultiva el hedonismo dentro de los límites permitidos por el poder, o incluso a pesar del mismo, y del sacrificio irracional que fomenta la cultura feudal como ideal de la existencia *samurai*. Por otra parte, en la misma obra se demuestra cómo los actos individuales tienen efectos colectivos: el error del señor feudal Asano Naganori (1667—1701)

provoca una venganza, que a su vez genera una cadena de violencia que afecta a todas las existencias. *Karma* aparece de nuevo en el cuadro de las relaciones humanas. *Tsumi*, desviación de *michi*, camino, es perseguido por la sociedad y por la ley suprahumana. Sin embargo, la culpa de dicha falta no la tiene el actor sino su ignorancia y los espíritus malignos, cuya acción es neutralizada por medio de los ritos de purificación, que deben llevar al “pecador” al restablecimiento de la armonía.

Las relaciones morales, según Confucio, en cuyos preceptos se basa en parte el sistema de relaciones en el *bushidō*, se dividen en cinco categorías:

- 1.- Amo ⇔ sirviente, que se traduce en la justicia.
- 2.- Padre ⇔ hijo, que se funda en el amor.
- 3.- Esposo ⇔ esposa, cuyo vínculo es el respeto.
- 4.- Hermano mayor ⇔ hermano menor, que se relacionan en función del deber.
- 5.- Amigo ⇔ amigo, con la fidelidad como aspecto principal.

Dentro de esta división de roles, a la parte subyugada le corresponde la labor de cultivar el deber como único camino ético, la pureza de las actitudes y a la sinceridad del corazón, sometándose ambas partes a un deber global: el sometimiento al emperador. En contra de lo que afirma Maquiavelo en *El Príncipe*,¹⁸⁴ la cultura japonesa no comprende el sistema de favores. El sometimiento al superior es de carácter irracional, emotivo, no calculado o práctico como sucede en Occidente, y no implica el compromiso mutuo por parte del señor. Además, el deber del emperador no es para con los humanos, inferiores a su figura deificada, es para con los dioses, sus iguales.

¹⁸⁴ Maquiavelo, N. (2001:78): “Pues la naturaleza de los hombres es contraer obligaciones entre sí tanto por los favores que se hacen como por los que se reciben”.

Una vez unificados los intereses de cada miembro de la sociedad y borrada la individualidad, y con ello diluido todo tipo de responsabilidad por los actos cometidos en grupo, surge la violencia que tendrá su apogeo en el momento del florecimiento del fascismo japonés, cuya base teórica se encuentra en las obras de Nietzsche e Inazo Nitobe. Éste último resalta la superioridad de la raza nipona, ya en 1899, poniéndola por encima de los demás países asiáticos y comparando e igualándola a las civilizaciones desarrolladas, es decir, las naciones europeas, la alemana sobre todo.¹⁸⁵

El termino *giri*, recta razón, está estrechamente vinculado al de *gishi*, hombre recto, con el que se denomina en la tradición popular a los cuarenta y siete héroes muertos por su señor. A falta de afecto en las relaciones personales, debida al dominio de uno mismo distorsionado y exagerado, el *giri* es el único lazo entre las personas que en todo momento se sienten como parte de un colectivo. Es el elemento que impone *ko*, piedad filial, que asciende a la moral paternalista confuciana, según la cual la obediencia a los padres es tan natural como el florecer de los cerezos en primavera. Se identifica con *kenshin*, lealtad al grupo al que se pertenece. Las categorías éticas del bien y el mal son sustituidos por *kenshin* y *jihi*, compasión universal. Los actos virtuosos que se efectúan en beneficio de éstos son procesados por el intelecto, no por el sentimiento. Basado en la superioridad de edad y no en la de talento, en la inferioridad de un sexo con respecto a otro o la de una clase social, el *giri* provoca toda una saga de sacrificios, derivando de su significado original y transformándose en una vaga razón para unos para aprovecharse de otros, indefensos y faltos de autoridad y de poder.

Naturalmente, cada colectivo tiene casos de rebelión aislados. El *bushi* que no estaba de acuerdo con el procedimiento de su señor tenía en sus manos distintas vías de apelar a la razón de éste. De no haber conseguido su propósito, siempre podía hacer entrar en razón al

¹⁸⁵ Nitobe, I., *op.cit.*, p.30.

señor mediante el derramamiento de su propia sangre. La vida, con la que servía al señor, se interrumpía por el bien de éste. La educación severa preparaba al guerrero a estar dispuesto para actuar en consideración con el honor y el deber.

El suicidio y el desagravio obtienen un valor supremo dentro de la vida feudal japonesa, se institucionalizan, se legalizan y se mitifican. El primero de ellos, la autodestrucción por destripamiento, se ha denominado de distintas maneras en épocas distintas: *harakiri*, *seppuku*, *kappuku*. El punto donde se clava el arma se ha considerado desde la antigüedad como lugar donde se esconden el alma y los afectos. Al interrumpir el flujo de ambos, se da la solución a los problemas más graves con los que se ha podido encontrar un guerrero, incluyendo la cuestión de honor: crímenes, errores, deshonra, perder la cara,¹⁸⁶ etc. En el caso de tratarse de un castigo legal, se efectuaba una ceremonia reglamentada tanto por parte del culpable como por parte de la institución castigadora. En tal caso no existe la noción de verdugo. El *bushi* que va a morir es acompañado en todo momento por *kaishaku*, persona cercana al condenado, en la mayoría de los casos el subordinado del procesado. El *bushi* se prepara para morir sentándose en *seiza* y pisando con las rodillas las mangas largas de la vestimenta para una vez muerto caer hacia delante, como lo exige el código. Tras el primer corte en el abdomen que el *bushi* se hace con un *wakizashi*, la espada corta de unos veinticuatro centímetros, es preciso recitar unos rezos adecuados para la situación. Luego el *kaishaku* le separa la cabeza del cuerpo con la *katana*. Los presentes atestiguan la muerte del condenado, y la ceremonia clásica termina en este punto. ¿Cómo no recordar el intento de una reproducción fiel de un *seppuku* tradicional, que ensaya Mishima en *Yūkoku* y que en 1970 trata de reproducir junto a Morita, sin conseguir el éxito y muriendo atrozmente en una auténtica carnicería?

¹⁸⁶ Desde la más tierna infancia los padres inculcan al niño el miedo a convertirse en el objeto de burla y de humillación, es decir, un japonés nace en el ambiente donde prima la amenaza del aislamiento, aquello que le desintegra de la sociedad, del clan, del colectivo.

La mitificación del *seppuku* provoca más de un suicidio innecesario, irracional e injustificado, al igual que los duelos llamados a reparar la honra de uno o de una, dado que las mujeres también acuden a este remedio para reparar la honra. El valor de la vida, según el criterio del honor, es ínfimo. Los postulados *zenistas*, pasados por el filtro popular, se pervierten y pierden su pureza para servir a un u otro tipo de política. El saber soportar las adversidades con una total calma del espíritu termina por anular la razón. La venganza como dudosa reparadora del orden social se graba profundamente en la conciencia feudal japonesa. Los casos, que se salen del orden regido por las leyes gubernamentales, se resuelven mediante la institución del desagravio, fomentada por el propio *bushidō* y regulada por el mismo por medio del permiso que dan las autoridades para llevarla a cabo. El único tipo de venganza que se justifica es el que está llamado a reparar el daño sufrido por un superior, nunca el dirigido a uno mismo o a su familia. Éste último debe ser perdonado.

El Código Penal pone fin a ambas instituciones, aboliendo el sentimiento de superioridad de la clase social caída en desuso e igualada con las demás castas. El crimen se persigue por el Estado que ha desarrollado todo un sistema de castigos y premios. El suicidio y el desagravio se quedan el en pasado, glorificado y ensalzado por las artes. Las relaciones cotidianas conservan solamente aquel halo de respeto hacia el otro y hacia uno mismo por el cual ninguna de las partes puede salir mal parada de un encuentro: evitando la vergüenza e incomodidad propias por los actos cometidos o las palabras pronunciadas, se procura evitar crear la misma sensación en el antagonista, conservando mediante este procedimiento cortés el honor de ambos.

2.3. UKIYO, MUNDO DE LOS CHŌNIN

2.3.1. LA CLASE DE LOS CHŌNIN EN SU EXISTENCIA COTIDIANA

Parece impensable comprender las razones del surgimiento del *Kabuki*, como fenómeno de la cultura de masas de Edo, sin haber analizado previamente la clase *chōnin* que impulsa el nacimiento de ese género teatral para su propio entretenimiento en contraposición con el teatro refinado y oficialmente reconocido como es el caso del *Nō*.

El término de “*chōnin*” se puede traducir literalmente como “gente de la ciudad”. En efecto, se trata de un estrato social nacido en los tiempos relativamente pacíficos de la Era Edo. Su origen habría que buscarlo en las masas campesinas, que hacia el siglo XVII se concentran en las urbes y que posteriormente evolucionan hacia la clase burguesa, sobre todo, en Edo. El sistema de rehenes, del que se comenta concisamente en este trabajo de investigación, crea una tendencia a afluir las masas agrarias, especializadas en algún oficio, a las ciudades castillo como Edo, por ejemplo. Esas manos de obra hacen crecer las ciudades en un ritmo dinámico, impulsando crecimiento demográfico en las urbes. Se configura un fuerte sistema económico basado en el comercio, conservando los responsables del mismo un puesto inferior entre las cuatro castas, componentes de la sociedad neo-confuciana.

Dado que los comerciantes no producen nada, en contraste con los campesinos y los artesanos, sino que se dedican a servir de intermediarios entre los que producen y los que consumen, su oficio no se respeta por la clase superior, los *bushi*, quienes se caracterizan por el desdén al dinero. Sin embargo, la existencia de los comerciantes se empieza a regir por *chōnindō*,¹⁸⁷ a imitación del camino del guerrero que practican los *samurai*. Rechazados por los nobles, los *chōnin*, una vez establecido el sistema social, comienzan a codificar su propia vida cotidiana, reproduciendo la regulación de la clase superior. Por ejemplo, a través de las artes se pretende idealizar la figura de un perfecto comerciante, honesto,

¹⁸⁷ ちょうにんどう
町人道.

diligente y leal. Incluso aparece una ideología propia de los *chōnin*, concentrada en *Shingaku*, de Ishida Baigan.¹⁸⁸ El creciente consumo de la obra literaria entre la clase de los *chōnin* indica una tasa decreciente del analfabetismo dentro de la misma.

2.3.2. UKIYO COMO REPRESENTACIÓN DEL GUSTO ESTÉTICO DE LOS CHŌNIN

Con el tiempo, la prosperidad de los *chōnin*, dedicados mayoritariamente al comercio, crece hasta tal punto que deja tiempo libre como para deleitarse con las artes dentro de un gusto, en un principio, apenas cultivado. Esa cultura de masas, procedente de la cultura tradicional, obtiene un desarrollo importante, creando el llamado “Mundo Flotante”, marcado por la elegancia correspondiente a la condición inferior de los *chōnin* en la sociedad feudal. El entretenimiento popular, con su estética y los valores, impulsan el surgimiento de numerosas artes, burdas en su inicio, y refinadas en su perfeccionamiento.

Sin fijarse en las cuestiones políticas, los *chōnin* desarrollan las artes y los pasatiempos, capaces de entretener esa clase, aunque con el tiempo los *bushi* también participen en ese tipo de entretenimiento asistiendo a los barrios de diversión, siempre de incógnito. Esos barrios están oficialmente aceptados por las autoridades, aunque con cierta desconfianza. Las casas de placer, *sake*, las apuestas, los espectáculos callejeros, los baños públicos y *sumō*, constituyen la oferta de recreación en dichos barrios.

En cuanto al auge del desarrollo de las artes de los *chōnin* propiamente dichas, se puede hablar de dos períodos históricos correspondientes a Genroku¹⁸⁹ (1688-1705) y Bunka Bunsei¹⁹⁰ (1804-1829).

¹⁸⁸ 「しんがく心学」, *Ciencia del corazón*, obra de Ishida Baigan (1685-1744), comerciante de Kioto. Su trabajo filosófico se basa en las ideas del *Shintō*, confucianismo y budismo, presentando como conclusión la naturalidad de la coexistencia de las cuatro castas. Además de justificar la necesidad de la presencia de éstas y la importancia de la clase de los comerciantes, propone a los últimos una serie de normas, por las que se debe regir para llevar una conducta correcta dentro del orden social existente.

¹⁸⁹ げんろく元禄. Está marcado por el surgimiento del género *Kabuki*.

El primero tiene como cuartel general las ciudades de Osaka y Kioto. En cambio, en el último se desplaza hacia Edo. Ambos destacan por el florecimiento de las artes y aparición de las personas que llevan la vida dedicada a las mismas dentro del llamado “Mundo Flotante”, es decir, *Ukiyo*. Ese es el mundo de los *chōnin*, verdaderos autores y dueños de una estética nueva, con sus normas y regulaciones que invierten el orden social establecido. El *chōnin* es el protagonista en ese mundo, desplazando al segundo plano al *samurai*.

A pesar de una fuerte censura moral del *shōgunado*, las editoriales, surgidas en las urbes, presentan al público las historias protagonizadas por un *chōnin*, perfecto desde el punto de vista de esa clase social. Se cultiva un tipo de literatura y artes gráficas,¹⁹¹ altamente erotizadas en ocasiones, atractivas para los *chōnin*, socialmente reprimidos. Se inicia una fabricación masiva de *ukiyo-e* con diversas temáticas. Esa forma artística se ha ido perfeccionando hasta llegar a un refinamiento exquisito con una gran variedad de artículos: programas de mano de las obras de teatro, ilustraciones, carteles de las casas de *geishas*, vistas de los lugares famosos, etc. Todo ello carece de valor a los ojos de la eternidad y se considera efímero, y por ello es menospreciado por la clase superior y no es reconocido como arte hasta finales del Período Edo, al igual que las representaciones del género dramático que engloba al *Kabuki* y *Ningyō Jōruri*. Precisamente a los *chōnin* les pertenece la autoría de los valores estéticos tales como *iki*,¹⁹² *tsū*¹⁹³ e *inase*.¹⁹⁴

¹⁹⁰ ぶんかぶんせい
文化文政.

¹⁹¹ *Shunga* (しゅんが 春画), En cuanto a la literatura, cabe destacar al autor como Ihara Saikaku (いはら さいかく 井原 西鶴, 1641-1693), creador del género *ukiyo-zōshi* (うきよぞうし 浮世草子, “relatos de *ukiyo*”, de temática erótico-amorosa en sus inicios, y versando sobre diversos temas en las épocas posteriores). En general, la moral confuciana no está completamente anulada por la temática de las obras del Kabuki. Éstas ofrecen una visión libre y rebelde sobre la relación entre ambos sexos, apareciendo un punto de vista similar en los cuadernos de novelas y las estampas eróticas.

¹⁹² いき 粋. Ideal estético de la cultura clásica japonesa entendido como tendencia a la simplicidad, la espontaneidad y lo efímero.

¹⁹³ つう 通. Concepto estético que se refiere a una sensibilidad cultivada y tiene que ver con las personas, mientras que *iki* trata de las situaciones o también las personas. En ese último caso incluso existe la expresión いきなひと (*ikina hito*), que se refiere a una persona elegante.

¹⁹⁴ いなせ いなせ, concepto que subraya la audacia de un fenómeno o de una persona.

2.3.3. IMÁGENES DEL UKIYO

Mundialmente conocido *ukiyo-e* se puede vanagloriar por la afición que mantiene aún en la época contemporánea. Numerosas exposiciones y artes visuales utilizan tal género con distintos propósitos. Las colecciones privadas a lo largo y a lo ancho de la geografía internacional cuentan con piezas que representan a los actores del *Kabuki* de las épocas pasadas y las escenas de la vida cotidiana de los *chōnin*.

Este tipo de xilografía se vuelve popular a partir de la segunda mitad del siglo XVII en la cultura urbana de Edo. La autoría de reinterpretar el género, previamente desarrollado por los artistas desde la era Heian, recae en la figura de Hishikawa Moronobu.¹⁹⁵ Al principio, se usan solamente dos colores, el blanco y el negro, con la utilización de la tinta india. En ocasiones, en los inicios del siglo XVIII, a mano, se rellenan de color las partes requeridas de la obra. Ya en el siglo XVIII, Suzuki Harunobu¹⁹⁶ introduce la técnica de impresión multicolor, *nishiki-e*.¹⁹⁷

Para la fabricación de una xilografía, la técnica más antigua entre las técnicas de grabado, se precisa el trabajo de tres profesionales: pintor, tallador e impresor. Con ello, el trabajo se divide en varias fases:

- a) El pintor crea con la tinta el dibujo sobre una hoja de papel.
- b) El tallador lo pega a una tabla de cara a la misma. Habitualmente, la matriz se fabrica de madera del cerezo,

¹⁹⁵ ひしかわもろのぶ 菱川師宣 (1618-1694), pintor, xilógrafo e impresor japonés, maestro de la xilografía monocroma.

¹⁹⁶ すずきはるのぶ 鈴木春信 (1724-1770), maestro de la stampa japonesa. Aparte de introducir la impresión polícroma, hace hincapié en el desarrollo de la stampa que refleja las escenas interiores en lugar del paisaje.

¹⁹⁷ にしきえ 錦絵, “pintura en brocado”. También se conoce bajo el nombre de *edo-e* (えどえ 江戸絵). Impresión xilográfica tradicional japonesa, policroma, inventada en la década de 1760 por el mencionado anteriormente Suzuki Harunobu.

peral o boj. Una vez pegado el papel, se tallan las partes en blanco.

- c) Se hacen varias impresiones en blanco y negro.
- d) El tallador hace hasta treinta formas de impresión, correspondientes a los colores ideados.
- e) El impresor, una vez determinados los colores con el pintor, utiliza la tinta de origen vegetal o mineral, entinta la matriz e imprime a mano el grabado sobre el húmedo papel de arroz.

Las imágenes se popularizan rápidamente gracias a su bajo coste y la producción masiva. El destinatario principal de *ukiyo-e* es el *chōnin*, incapaz de comprar una pintura original por su coste elevado. Las escenas de la vida cotidiana reflejan la vida del propio destinatario, dividiéndose el género en varios sub-géneros:

- a) *Bijinga*,¹⁹⁸ retratos de las mujeres hermosas en un entorno íntimo.
- b) *Yakusha-e*,¹⁹⁹ imágenes de los actores del *Kabuki*.
- c) *Shunga*, imágenes declaradamente eróticas.
- d) *Kachōga*,²⁰⁰ imágenes de “flores y pájaros”.
- e) *Fūkeiga*,²⁰¹ paisajes. Reciben el impulso cuando *shunga* es prohibido por el *shōgunado*. Se popularizan, por otra parte, a causa del limitado desplazamiento de la población por el país y la imposibilidad de conocer otros lugares por uno mismo.
- f) *Musha-e*,²⁰² imágenes de los *samurai* famosos en unas escenas de corte histórico.

¹⁹⁸ 美人画. Género predecesor de la fotografía en cuanto al uso. Representa a las mujeres caracterizadas por el tipo de belleza que posteriormente obtiene el status de clásico.

¹⁹⁹ 役者絵.

²⁰⁰ 花鳥画.

²⁰¹ 風景画.

²⁰² 武者絵.

Algunos tipos de imágenes son prohibidas. Por ejemplo, las escenas de *shunga* se persiguen, al igual que las imágenes de los representantes de los bajos fondos y de los políticos. Las editoriales que se dedican a esa producción, son sancionadas a partir de 1790. En general, toda la producción del grabado necesariamente tiene que pasar por la censura. Sin embargo, en número reducido, las imágenes prohibidas se siguen fabricando, y tienen demanda.

Por otra parte, las imágenes no siempre son un género independiente. En un principio, juegan un papel secundario acompañando los cuadernos de relatos sobre los *chōnin*, escritos por los autores de la misma clase social. Las primeras recopilaciones de los relatos de ese tipo llevan el nombre de *ehon*.²⁰³ Como se sabe, tradicionalmente el arte de caligrafía se considera un arte de alta categoría en detrimento de la pintura. Posteriormente, los grabados obtienen un estatus del arte autónomo, realizándose en forma de *kakemono*,²⁰⁴ calendarios o carteles de las obras del *Kabuki*. Los autores más conocidos de ese período son Kitagawa Utamaro,²⁰⁵ Katsushika Hokusai,²⁰⁶ Utagawa (Andō) Hiroshige²⁰⁷ y Tōshūsai Sharaku.²⁰⁸

²⁰³ 絵本 (えほん), “libro de historias con ilustraciones”.

²⁰⁴ 掛け物 (かけもの), rollo para colgar en una pared. A menudo lleva una frase escrita o una imagen.

²⁰⁵ 喜多川歌麿 (きたがわうたまろ) (1753-1806), maestro de la xilografía japonesa. Autor de numerosos grabados que retratan tanto la vida de los *chōnin* como los paisajes, se vuelve célebre por representar las escenas de las *geishas* de Yoshiwara. Ese barrio (吉原, よしわら), se crea en 1617, restringiendo la prostitución al área correspondiente. Cuenta con una única puerta de entrada y salida para mayor control sobre las prostitutas y los clientes.

²⁰⁶ 葛飾 北斎 (かつしか ほうさい) (1760-1849), maestro de grabado e ilustrador japonés. Revoluciona el género de *ukiyo-e*, introduciendo la perspectiva utilizada en la pintura europea. Las más famosas imágenes, sobre todo en el Occidente, corresponden a las dos series de grabados, dedicados al monte Fuji, *Treinta y seis vistas del monte Fuji* (富嶽三十六景, ふがくさんじゅうろっけい), y *Cien vistas del monte Fuji* (富嶽百景, ふがくひゃっけい).

²⁰⁷ 歌川広重 (うたがわひろしげ) (1797-1858), maestro de xilografía polícroma. Utiliza el seudónimo de “Andō Hiroshige” (安藤広重, あんどうひろしげ). Autor de la serie *Cincuenta y tres estaciones de Tōkaidō* (1833-1834).

²⁰⁸ 東洲斎写楽 (とうしゅうさいしゃらく) (activo entre 1794 y 1795). Existen varias teorías acerca de la figura de Sharaku. Dado que se cuenta con reducidos datos biográficos, se ha promovido la idea de que Sharaku, en realidad, no es una persona, sino que un proyecto realizado por un grupo de artistas en un lapso de tiempo correspondiente a unos diez meses. Esa teoría se apoya en el hecho de que durante tan corta carrera se cuenta con cuatro estilos diferentes en un sólo artista. Por otra parte, en la actualidad existe la teoría sobre una participación activa en la propagación de la obra de Sharaku por parte de Saitō Jūrobē (斎藤十郎兵衛, さいとうじゅうろうひょうえ, 1763?-

Una vez abiertas las puertas de Japón a las civilizaciones occidentales, *ukiyo-e* pierde su importancia, cediendo el puesto a la fotografía. Es la que se va a encargar de retratar las escenas de género,²⁰⁹ de las que anteriormente se responsabilizaba *ukiyo-e*. Al contrario, los estudiosos de arte de los países occidentales empiezan una compra masiva de *ukiyo-e*. Los artistas europeos y americanos encuentran una fuente de inspiración en la imagen japonesa, desarrollándose el movimiento de japonismo.²¹⁰

En la actualidad, *ukiyo-e* sirve de inspiración para tales géneros como *manga*²¹¹ y *anime*.²¹²

2.3.4. YAKUSHA-E

La clase burguesa, es decir, los comerciantes y los artesanos, no solamente se deleitan con la fabricación y el consumo de lacas, cerámica y productos textiles. Uno de los artículos más extendidos y populares es el grabado, sobre todo aquél que retrata al adalid de los oprimidos, al héroe del imaginario burgués, representado por el actor del *Kabuki*, caracterizado como un personaje de *sewa-mono*. No en vano el *Kabuki* está estrechamente

1820?), actor del teatro *Nō*, quien residía cerca del editor Tsutaya. Parece que Saitō Jūrobē publicó la totalidad de la obra de Sharaku. <http://ja.wikipedia.org/wiki> El arte de Sharaku no agrada a los protagonistas del mismo, los actores del *Kabuki*, que aparecen en sus grabados con unos rasgos que se acercan a los reales, casi caricaturescos, en vez de estar idealizarlos como en ocasiones anteriores por otros ilustradores. Deja 144 grabados como legado artístico. <http://en.wikipedia.org/wiki/Sharaku>

²⁰⁹ En la historia del arte, se refiere a una obra, en forma de pintura, estampa o fotografía, que representa las escenas de la vida cotidiana, aunque incluso en ese caso la obra puede estar idealizada. La obra costumbrista, es un buen testimonio visual de las épocas pasadas. Al no tratar los temas elevados, como la obra de carácter histórico, se considera como un género menor o inferior. En Europa, es el tipo de obra que comienza a tomar protagonismo en el siglo XVII (edad contemporánea a Edo), dado que poco a poco se está empezando a configurar la clase burguesa, que tomará un protagonismo total en el siglo XVIII. http://es.wikipedia.org/wiki/Escenas_de_g%C3%A9nero

²¹⁰ Van Gogh, al igual que Monet, Degas, Klimt y Matisse, por ejemplo, proviniendo de distintas subdivisiones del género pictórico, basan en parte su obra en la técnica del grabado clásico japonés. El término de “japonismo” por primera vez se utiliza por Jules Claretie en el libro *L'Art Français en 1872* (1872). <http://es.wikipedia.org/wiki/Japonismo>

²¹¹ 漫画, fenómeno japonés que ha conquistado el mercado mundial en los años 80 del siglo XX. Se trata de unas historias acompañadas de dibujos. A menudo se vende por entregas y cuenta con numerosos géneros.

²¹² アニメ, dibujos animados de procedencia japonesa, con un destinatario determinado en función de su status social y edad. Antiguamente se dibujaban a mano, aunque en la actualidad el dibujo se realiza por medio del ordenador. El nombre viene de la palabra inglesa “animation” (アニメーション).

vinculado con *ukiyo-e*. La imagen hedonista y desenfadada de los actores del *Kabuki* es mucho más cercana al pueblo que las refinadas representaciones del *Nō* aristocrático, con sus problemas espirituales y ajenos a la vida diaria de los *chōnin*. Nacidas del seno del mismo pueblo, esas dos formas artísticas están íntimamente relacionadas, poseyendo una carga dramática, destinatario y estética distintas. Más aún, ambas son perfectas expresiones de distintas capas sociales, la popular y la noble.

Hishikawa Moronobu es uno de los primeros xilógrafos en representar, todavía en gama monocroma, a los actores y escenas del *Kabuki*. Su labor es perpetuada por el fundador de la escuela de pintura Torii,²¹³ Torii Kiyonobu.²¹⁴ Los miembros de la misma cubren la producción de variados artículos, relacionados con el *Kabuki*, tales como programas de mano o carteles de las obras de éste.

La evolución de la técnica del grabado y el enriquecimiento cromático de las xilografías permiten una mayor transmisión de colores del maquillaje y del vestuario de los actores del *Kabuki*, llegando a un grado de veracidad irrealizable anteriormente. El colorido alegre de las estampas atrae la vista del consumidor, consiguiendo el punto álgido del género. Se editan las recopilaciones de grabados que representan un estudio psicológico y fisionómico de los protagonistas de las xilografías. Por ejemplo, éste es el caso de *Ehon butai ōgi* (1770),²¹⁵ firmado por Ippitsusai Bunchō (m.1790)²¹⁶ y Katsukawa Shunshō (1726-1792).²¹⁷ Los actores aparecen en

²¹³ とりいは 鳥居派. Escuela de pintura que instauro su propio estilo de retrato de los actores del *Kabuki* a partir de la llegada de Torii Kiyonobu a Edo, en 1687. Hacia 1700, la escuela comienza a producir los retratos de los actores como arte independiente, habiendo producido anteriormente los objetos promocionales para el teatro *Kabuki*. Sin embargo, ese tipo de objetos siguen formando parte de la actividad de la escuela Torii, por cuya producción ésta es reconocida. El estilo de la escuela Torii se caracteriza por el dinamismo dramático y cierta idealización de los retratados. http://en.wikipedia.org/wiki/Torii_school

²¹⁴ とりいきよのぶ 鳥居清信. Pintor venido a Edo desde Osaka, procedente de una familia de pintores, relacionados con la producción de las estampas que representaban a los actores del *Kabuki*.

²¹⁵ えほんぶたいおうぎ 絵本舞台扇 (retratos de los actores de Edo sobre los abanicos).

²¹⁶ いつびつさいぶんちよう 一筆斎文調. Artista japonés, activo entre 1756 y 1790, frecuentemente asociado a la labor de Katsukawa Shunshō.

²¹⁷ かつかわしゅんしょう 勝川春章. Pertenece a la escuela de pintura Katsukawa (かつかわは 勝川派). La escuela, creada en torno a 1750, no solamente se dedica al retrato de los actores del *Kabuki*. Entre su obra también se puede encontrar las estampas que representan a los luchadores de *sumō* o a las mujeres hermosas. El estilo destaca por mayor realismo, en comparación con la escuela

las estampas durante las escenas del *Kabuki*, con la mímica y las poses requeridas por las mismas, mostrando una gran fuerza dramática, y ciertamente idealizados.

La edad de oro de *yakusha-e* se corresponde con el período de la actividad creativa de Sharaku, a finales del siglo XVIII. Sus *ōkubi-e*²¹⁸ son despiadados con los actores representados, rallando lo grotesco en cuanto a sus facciones y su expresión física.

Al contrario de la obra de Sharaku, crítica y difícil, *Yakusha no butai sugata-e* (1794-1796), de Utagawa Toyokuni,²¹⁹ disfruta del éxito rotundo entre los consumidores.

Hacia finales de la Era Edo, la sociedad sufre un declive económico debido al colapso del *shōgunado* Tokugawa, lo que no puede no influir en el desarrollo de las artes que, como indicador más sensible de los cambios que acontecen, denota los mismos en su expresión. A pesar de la crisis, la escuela Utagawa²²⁰ sigue produciendo los retratos individuales de actores del *Kabuki*, que actualmente permiten a los estudiosos establecer la genealogía visual de las dinastías de ese género dramático.

Como sub-género dentro del *yakusha-e*, se puede nombrar *mitate-e*,²²¹ tipo de estampa que representa a los actores en calidad de personajes que ellos nunca encarnaron pero que, posiblemente, fueron objeto de su deseo profesional.

2.3.5. MUJŌ

El Mundo Flotante se burla de la tristeza del mundo cotidiano incluso a través del propio nombre. Como es sabido, el término de “*Ukiyo*”

Torii, por ejemplo. El florecimiento de la escuela Katsukawa corresponde a las últimas décadas del siglo XVIII. http://en.wikipedia.org/wiki/Katsukawa_school

²¹⁸ おおくびえ 大首絵, tipo de retrato en el cual se representa al actor solamente hasta los hombros, es decir, un primer plano del mismo.

²¹⁹ うたがわとよくに 歌川豊國 (1769-1825). Artista japonés. Se inicia con el género de *bijinga*, aunque más tarde se decide abarcar el retrato de los actores. Es recordado por su obra más célebre, やくしゃぶたい すがたえ 役者舞台の姿絵 (Vistas de los actores en el escenario).

²²⁰ うたがわは 歌川派, escuela de pintura, famosa por la introducción de la perspectiva occidental en su producción artística. La obra cuenta con distintas temáticas, incluyendo los retratos de los actores del *Kabuki*, paisajes, etc. http://en.wikipedia.org/wiki/Utagawa_school

²²¹ みたてえ 見立絵.

se puede escribir de dos formas diferentes con significado también diferente. Este homónimo, en el vocabulario búdico define lo ilusorio y lo transitorio del “Mundo del Sufrimiento”.²²² En el vocabulario mundano, se trata de un pasatiempo feliz a pesar y por encima de esa tristeza.

El pensamiento búdico, profundamente enraizado en la mentalidad japonesa, se ha descrito en los apartados anteriores. En este caso concreto la atención de quien firma esto solamente se enfoca en el fenómeno de *mujō*. La fugacidad, la impermanencia y la mutalidad tiñen la filosofía imperante en la Era Edo, enraizándose esta en el siglo XVI, conocido por su historia caótica. La vida está llena de incertidumbre, y el mundo que rodea a uno está colmado de angustia. El propio pensamiento búdico enseña que todo cambia (*shyogyō mujō*).²²³ Todo puede ser destruido en un instante. Por ello, el mundo en el que se desarrolla la existencia de todo ser vivo es *Ukiyo*, un lugar doloroso y lleno de pena.

Sin embargo, si esos valores búdicos se cultivan por los *bushi* como distintivo de la superioridad de esa clase, en los estratos populares tienen un signo opuesto, convirtiéndose en el punto de partida para el surgimiento de las artes de *Ukiyo*, en cierto modo vinculadas al barrio de Yoshiwara, en Edo. Se cultivan los placeres inmediatos y temporales, olvidando de la dolorosa existencia fuera de los confines de Yoshiwara. Se cultiva una vida semejante al flote de una calabaza en un río, ligera y carente de preocupaciones.

El hedonismo sería la palabra propia para definir el mundo de los *chōnin*, al menos en cuanto a su propósito de existencia ideal. Evidentemente, la realidad y el ideal no siempre están en consonancia. Y cuanto mayor sea la represión del ser humano, mayor es la respuesta a la misma en forma de fantasía, pocas veces alcanzable en su magnitud. Hedonismo, como doctrina ético-filosófica, se cultiva en el mundo clásico europeo. La supresión del dolor por medio del placer sirve de base para ese movimiento, aunque no todo placer, necesariamente, tiene que ver con la satisfacción de los deseos de naturaleza primaria, en distintas escuelas de la

²²² うよ 憂き世.

²²³ しよぎょうむじょう 諸行無常.

doctrina hedonista. El individuo, en un principio nacido para el placer, pierde el hábito de disfrutar de la vida a causa de la represión social. El hedonismo clásico, ajeno, en realidad, a la base filosófica del *Ukiyo*, comprende varias maneras de llegar a la felicidad:

- a) Escuela cirenaica, fundada por el filósofo griego Aristipo de Cirene.²²⁴ El objetivo de la vida, según la doctrina cirenaica, consiste en la satisfacción de los placeres físicos, evitando el dolor. El placer físico, como bien superior, está por encima del placer mental e intelectual.
- b) Escuela epicúrea, bajo el liderazgo de Epicuro,²²⁵ quien insiste en que el mayor placer consiste en la ausencia del sufrimiento. La felicidad se consigue por medio de la supresión del dolor y de la preocupación gracias a ataraxia.²²⁶ Esa, a su vez, llega gracias a una vida moderada que transcurre en una sucesión de discusiones filosóficas.

El cristianismo, a su vez, propone el ascetismo²²⁷ para contrapesar la vida pagana, llena de pecado y de placer corrosivo para el alma humana. Posiblemente, la preocupación cristiana tiene más que ver con el placer inferior (sensible), que supone la liberación de la represión por medio de la satisfacción de los deseos físicos e inmediatos, que con el placer superior (espiritual). Aunque es de reconocer que la segunda variante es más peligrosa para la sociedad y para el orden establecido. Quizá, por ello los barrios alegres prosperen tanto en la Era Edo. Gastando la energía física en los placeres mundanos, la plebe (y los *bushi* que acuden allí a pesar de la

²²⁴ Ἀρίστιππος (435-355 a.n.e.) Filósofo clásico griego procedente de África del Norte. Llama a controlar solamente el presente, dado que es lo único que está en manos de los humanos.

²²⁵ Ἐπίκουρος (341-270 a.n.e.). Filósofo griego. Para un sabio, según su doctrina, lo mejor es estar alejado de la política. La mayor parte de su obra se encuentra perdida.

²²⁶ Ἀταραξία (ausencia de turbación). Consciente control de las emociones para la consecución de un estado de máxima tranquilidad que debe llevar automáticamente al estado de la felicidad. Por otra parte, en la psicología se trata de la ausencia del sentido del miedo en un sujeto que haya pasado por un shock emocional.

²²⁷ Doctrina filosófico-religiosa cuyo propósito es purificar el alma por medio de la renuncia a los placeres terrenales.

prohibición) es incapaz de unirse para sublevarse y cambiar el estado de las cosas. Por ello, a pesar de la censura, como signo visible de la autoridad *shōgunal*, a la vez ese tipo de pasatiempo se fomenta por el poder, que de ese modo controla la energía que podría causar la destrucción del estado en caso de un comportamiento diferente de ambas partes.

La búsqueda de un placer individual abarca una capa importante de la sociedad de Edo, al menos, en cuanto a sus representantes masculinos. De hecho, el placer femenino no se elogia ni tiene expresión artística, quizá, por las razones, que se hayan enumerado a la hora de analizar la posición de la mujer dentro de la sociedad feudal japonesa en el marco de este trabajo de investigación. El hedonismo, por ello, se puede considerar como la prerrogativa de la vida de la parte masculina de los *chōnin*. ¿Cómo, si no, se explica la edición de *hyōbanki*,²²⁸ cuyo destinatario, claramente, es un sujeto de sexo masculino?

Mujō, que ha servido como punto de partida para el estudio de la intención vital de los *chōnin*, sin embargo, no queda totalmente anulado por la búsqueda de placer de los mismos. Lo denotan los numerosos argumentos del las obras del *Kabuki*, cuyo verdadero protagonista es *shinjū*.²²⁹ Las dudas de ambos amantes y el dolor que sufren, una vez consumado el placer, vuelven sus ideas de nuevo al valor establecido por la ley, *mujō*. De hecho, prácticamente en todas esas obras se transmite la moraleja en el *michiyuki*²³⁰ que realizan los infelices antes de cometer el suicidio como pago por el placer experimentado.

²²⁸ ひょうばんき 評判記. Anualmente, en Edo y Kamigata, se edita una lista de los mejores actores *kabuki* (*Yakusha hyōbanki* (*Crítica de actores*)), y de las cortesanas, acompañadas ambas de las críticas, valor en el mercado y los comentarios. Así se entretienen las capas sociales más bajas al inicio de cada año. La costumbre de editar *hyōbanki* continúa entre los años 1656 y 1890.

²²⁹ しんじゅう 心中, obra de teatro en la cual se comete un doble suicidio, término aceptado internacionalmente. En caso del Doctor Fernández López, en su Tesis Doctoral *Filosofía del honor en el pueblo según los teatros de Lope de Vega y Monzaemon Chikamatsu. Estudio comparativo* (Fernández López S.J., Jaime (1984), se propone el término “suicidio compartido”. En esa clase de obras, los amantes, presionados por el enfrentamiento de *giri* y *ninjō*, encuentran la salida en un suicidio que llevan a cabo juntos.

²³⁰ みちゆき 道行, un viaje lleno de tristeza y sufrimiento, con cierta dosis de esperanza, que precede el suicidio de los amantes en una obra de *shinjū*.

A MODO DE CONCLUSIONES

Este Capítulo se concluye con una clara visión de la coexistencia de dos sub-mundos en la Era Edo. Socialmente separadas esas dos existencias, la de los *bushi* y la de los *chōnin*, a primera vista viven de un modo independiente, cada una contando con su espacio, ideología, estética y actividades profesionales y lúdicas. El deber, distintivo de la clase elevada, es la primera diferencia con respecto a la condición más pasional del pueblo llano. El espectáculo puramente intelectual y espiritual, como es el teatro *Nō*, drásticamente se diferencia de la forma mucho más sensual y directa del espectáculo popular, el *Kabuki*. La existencia de la clase militar, supuestamente, es puramente apolínea, mientras que a la clase más baja se deleita con llevar una existencia dionisiaca, dada su condición más vulgar.

Sin embargo, ¿realmente es así de rígida la estructura de una sociedad viva, cambiante, dinámica y poblada de seres marcados desde el principio por su procedencia animal, independientemente de la clase social a la que pertenecen?

No solamente las diferencias marcan la co-existencia de los *bushi* y de los *chōnin* dentro de una misma sociedad. Nominalmente apartados los unos de los otros, en el transcurso de la vida real los miembros de la misma se ven enfrentados a la imposibilidad de evitar un contacto directo, con una interacción y una mezcla posteriores.

Los *chōnin* que fabrican el vestuario para el teatro *Nō* y los actores del mismo, aún siendo de origen plebeyo, dada su cercanía a la clase militar, se vuelven más refinados, y en ocasiones incluso llevan la vida de sus señores.

A su vez, los *bushi* frecuentan los espectáculos populares y los barrios alegres, de incógnito, eso sí. Mientras tanto, el propio estado hace la vista gorda sobre tal hecho.

Por otra parte, ya se ha comentado que aquí se está estudiando más bien la existencia de la parte masculina de la sociedad, fuertemente condicionada por su configuración militar. La condición de la mujer, en todas las clases sociales, está relegada a un segundo

plano, a la zona de servicios, para facilitar la existencia del hombre sin entorpecerla. Quizá, sea la mujer la portadora de una existencia más pura y determinante en cuanto a cumplir los preceptos, establecidos para su clase social. De hecho, en los mencionados anteriormente *michiyuki*, es el personaje femenino quien con mayor frecuencia acude a los valores establecidos por el estado *shōgunal*, *giri* entre ellos, mientras que el hombre, independientemente de su procedencia, cae víctima de *ninjō*, con el posterior arrepentimiento que culmina en el suicidio.

Una vez analizada la condición filosófico-espiritual de los componentes de la sociedad de Edo, es la hora de conocer en mayor profundidad el producto de su creación dramática y la interrelación que tienen esas producciones entre sí. El siguiente Capítulo se ocupará de ello.

CAPÍTULO TERCERO

ANTECEDENTES DE LA PLÁSTICA TEATRAL DEL *KABUKI*

PREÁMBULO

La sensibilidad de la estética *zen* y el *zenmi* (sabor de *Zen*)²³¹ impregnan diversas formas artísticas japonesas: *suibokuga*,²³² la poesía, la caligrafía, la arquitectura, el arte de la jardinería, la ceremonia del té, el arreglo floral, etc. Los seguidores del budismo de la Tierra Pura,²³³ desde el siglo XI buscan en los *sutras* las descripciones del paraíso del Buda Amida,²³⁴ el centro de la fe *mahayánica*, para tratar de reproducirlo a través del diseño de los jardines.

Por supuesto, el teatro *Nō* también es un gran deudor de la influencia del *Zen*. El teatro ritual, religioso, ceremonial y formal, perfecto representante de la estética *samurai*, nace, se desarrolla y se codifica para servir, en parte, de fuente de inspiración para el teatro claramente burgués, el *Kabuki*, que asimila, depura, desarrolla y también cristaliza algunos

²³¹ ぜんみ
禅味.

²³² すいぼくが
水墨画, pintura a tinta.

²³³ El nombre metafórico del paraíso budista que se encuentra en el oeste, lugar de procedencia de Bodhidharma.

²³⁴ Amitabha (Inconmensurable Luz).

elementos de esa estética llena de una belleza triste y discreta. ¿Qué puede unir esas dos grandes modalidades del teatro tradicional japonés, el *Nō* y el *Kabuki*, aparte de su origen nacional? ¿Cómo conectan entre sí? ¿Existe un contacto real entre ambas formas de arte escénico? ¿Por qué se absorben unos elementos por el *Kabuki*, y otros se dejan de lado? ¿Cómo en el teatro burgués evolucionan los elementos marcados por la estética *samurai*? ¿Por qué evolucionan de esa y no de otra manera?

Las preguntas que despierta la estética del *Kabuki* son numerosas. Aún así, este trabajo de investigación tratará de acotar el terreno de exploración, desvelando y explicando en la medida de lo posible el ambiente que rodea dicho fenómeno, y procurando abarcar solamente aquello que tiene una relación directa con el objeto de estudio.

Un elemento a tener en cuenta antes de adentrarse en el mundo teatral de Japón: el aspecto temporal en el que existen sus intérpretes y sus espectadores japoneses. Sin necesidad de la noción del progreso que apesadumbe el desarrollo del encuentro actor-público, ellos viven en el “aquí y ahora”, sin referencia al pasado o al futuro, lo que potencia de forma inusitada el intercambio multinacional durante la experiencia de un hecho teatral en un mundo cíclico.

Por otra parte, recordar la importancia de la noción del juego en la evolución de la humanidad, independientemente de su procedencia espacio-temporal. Este y otros aspectos se analizarán a continuación para preparar el terreno para una exploración más profunda de la evolución de la plástica teatral del *Kabuki*, hasta la llegada de los elementos de su estética al Teatro Real de Madrid en la puesta en escena de *La mujer sin sombra*, de Strauss.

Otro apunte: *geki*²³⁵ es el término moderno con el que se denomina el drama (*shibai*,²³⁶ en el Japón clásico), mientras que *engeki*,²³⁷ edificio teatral, anteriormente llevaba el nombre de *gijō*.²³⁸

²³⁵ げき
劇.

²³⁶ 芝居. La etimología de este término es la siguiente: en un principio se refería al espacio sobre la hierba delante de un templo donde se sentaba el público. Esta costumbre asciende a la Edad Media. Con el tiempo comenzó a significar el edificio teatral, y aún más tarde, la obra dramática que se representaba en ese espacio.

²³⁷ えんげき
演劇.

Otro más: en el Occidente está muy desarrollada la literatura dramática y el estudio de los recursos dramatúrgicos, hundiendo sus raíces en los textos de Aristóteles. La obra referente al arte del actor es sumamente reciente y poco numerosa aún. En Japón, en cambio, los tratados sobre la interpretación están cuantitativa- y cualitativamente muy por encima de los análisis del texto dramático.

Recordar también que la cultura japonesa comprende la co-existencia de diversas formas teatrales en el mismo marco temporal, con su interdependencia y compenetración, frente a la cultura occidental, marcada fuertemente por la selección natural y la eliminación de los modelos anteriores con la llegada de los nuevos. Seguir los cánones antiguos- sin pretender superarlos, sino buscar un nuevo punto de vista sobre los mismos-, se consideraba en Japón en distintos momentos históricos y en ciertas clases sociales como señal del buen gusto.

Una última nota. No se puede ni se debe valorar las representaciones del teatro clásico japonés llevadas a cabo fuera de Japón, debido a las modificaciones importantes que sufre cada obra para llegar de modo más fácil al público extranjero en un espacio muchas veces destinado a otro tipo de espectáculos. La única forma de apreciar una obra del *Nō*, *Bunraku*, arte teatral hermana del objeto de estudio de esta investigación, o *Kabuki*, en su totalidad, consiste en presenciarla en el espacio y el tiempo de representación real en su “hábitat” natural.

3.1. TEATRO *NŌ*

Roger Caillois, fundador del Instituto Francés en Buenos Aires, teórico y traductor de la obra hispano-americana al francés, insiste en una estrecha relación entre la sociedad y el juego, hijo de la misma, vinculando el surgimiento de éste último con las artes:

El juego y el arte nacen de un exceso de energía vital, que, una vez cubiertas las necesidades inmediatas, el niño y el hombre emplean en la imitación desinteresada y gozosa de actitudes efectivas.²³⁹

Basándose en el examen de los estudios antropológicos, matemáticos, psicológicos, sociológicos, etc., de los autores como Marcel Manss, Hans Himmelheber o Alfred Métraux, propone la teoría según la cual todo juego infantil es un antecedente o, mejor dicho, ensayo, de alguna actividad adulta. En el caso de tratarse de los juegos en los que se participa independientemente de la edad del ente actuante, éstos necesariamente son de libre elección, inciertos, reglamentados, espacio de traslación de propiedad en ocasiones y creadores de una ficción que desconecta al jugador de la vida cotidiana, sin “[...] producción de bienes. En efecto, es una característica del juego el no crear ninguna riqueza, ninguna obra. Por esto se diferencia del trabajo o del arte”, afirma Caillois en su ensayo *Teoría de los juegos*.²⁴⁰ Sin embargo, “[...] cuando el secreto, la máscara, el vestido, desempeñan una función sacramental, se puede asegurar que no hay juego, sino una institución”,²⁴¹ continúa Caillois. Con lo cual se trata de un hecho evolutivo, donde el juego, al conseguir la aprobación de un grupo humano y al adquirir la rigidez de un ritual, que se le requiere, deja de ser un mero divertimento para dar lugar a la ejecución de una ceremonia institucional. El actor ya no juega, sino que cumple un rol social. Sus juegos están alejados de su lugar de trabajo, el escenario.

El teatro *Nō*, cuyo uso de *omote* o *men*,²⁴² máscara, también desgrana en cierta manera Caillois,²⁴³ le debe su aparición a la

²³⁹ Caillois, R. (1958:8). El autor divide los juegos en cuatro categorías: competición (*agón*), azar (*alea*) igual al *fatum* de la tragedia griega, vértigo (*ilinx*), simulacro (*mimicry*), éste último como elemento principal del hecho teatral donde se trata de “evadirse *haciéndose otro*” (Caillois, R. *op.cit.*, p. 36). Para ello se utiliza una serie de elementos de apoyo como la técnica actuarial, el vestuario, la mímica, el texto, la iluminación, etc., es decir, todo aquello que ayuda a suplantar la realidad ofreciendo al espectador revivir una realidad inventada. Gracias a la elaboración minuciosa de los elementos que componen el hecho teatral, Caillois afirma la importancia de la aportación de *mimicry* al desarrollo cultural de la humanidad. Además, *mimicry* encuentra un lugar destacable en todo tipo de diversión adulta que precisa de elementos capaces de ocultar la identidad de los participantes.

²⁴⁰ Caillois, R., *op.cit.*, p. 15.

²⁴¹ Caillois, R., *op.cit.*, p. 13.

²⁴² めん/おもて
面 .

²⁴³ El hábito de disfrazarse y de ocultar la personalidad del portador del disfraz se encuentra en el mundo de los animales tan primitivos como los insectos, como en el ámbito del ser humano, promotor de los avances de la civilización. Caillois propone fijarse en el

legendaria diosa Uzume, la instigadora del juego ritual ante el peligro de muerte en un mundo carente de luz. Los vínculos del *Nō* con la primera representación se encuentran en el ciclo mitológico de Amaterasu. En el mito *shintōista* sobre la gruta celeste, Uzume consigue despertar la curiosidad de la diosa Amaterasu mediante una danza provocativa, que suscita las risas de todos los *kami* que asisten al acto y que obligan a la diosa del Sol a salir del recinto y, de este modo, devolver la luz y la vida a la tierra.

Hacia el siglo XIV, en el país denominado en la antigüedad como Yamato, las representaciones de las compañías de *Sarugaku*²⁴⁴ aún forman parte del ceremonial *shintōista* que pide la paz para el reino. Las compañías iluminan el espacio con las antorchas, como antaño lo hace Uzume: hay un paralelismo entre la intención de Uzume de iluminar el mundo y la de los actores del teatro *Nō* de “iluminar” el espíritu del público.

Los actores “iluminan” de forma delicada, siempre insinuando, evitando expresar abiertamente los sentimientos. La insinuación es muy propia a la cultura japonesa, como se ha presentado en los Capítulos dedicados al estudio de las religiones que imperan en las islas niponas. Las alusiones abundan en la poesía, como en *Kokinshū*²⁴⁵ o en la de Kagawa Kageki.²⁴⁶

El teatro *Nō* es en cierta manera un *haiku* ampliado y la fuente de la retroalimentación. La escuela Danrin de *haiku* en su inicio toma el lenguaje del teatro *Nō*. Bashō, gran autor de *haiku*, evita caer en la trampa del filosofismo y de las convenciones intelectuales, jugando con humor con la palabra, a imagen del lenguaje del *Nō*. Ambas formas artísticas resaltan sólo los puntos preponderantes de la acción dramática. Lo demás se sugiere

“inexplicable mimetismo de los insectos” que “proporciona una extraordinaria réplica al gusto del hombre por disfrazarse, desfigurarse, llevar una máscara, *interpretar un personaje*. Lo que ocurre, esta vez, es que la máscara, el disfraz, forman parte del cuerpo, en lugar de ser un accesorio fabricado”. (Caillois, R., *op.cit.*, p.37). La utilización de ese cambio de apariencia es llamada a aterrar, según Caillois, aunque se podría añadir que las finalidades de un disfraz son inagotables en la historia de la humanidad.

²⁴⁴ さるがく
猿楽.

²⁴⁵ こきんしゅう 古今集 o こきんわかしゅう 古今和歌集, antología poética de la Era Heian, terminada en torno al 920.

²⁴⁶ かがわかげき 香川景樹 (1768-1843), poeta japonés de la Era Edo, fundador de la escuela Keien. Su obra aboga por la forma en detrimento del contenido intelectual.

de modo esquemático como en el dibujo *zen*, al que tanto deben el *Nō* y el *haiku*. El teatro japonés, en general, tanto el *Nō* como el *Kabuki*, se basa en el silencio, obviando el verbo, lo que manifiesta su raíz budista. No se puede revelar el contenido a través de la palabra, aún utilizando la metáfora, el símbolo o la metonimia.²⁴⁷ Existen más medios de expresión en una sencilla puesta en escena del *Nō*: la música, la danza, el canto, pero éstos se dejan de lado para llevar y llegar a la quietud. La emoción del espectador reside en esa misma quietud, en esa danza “congelada”.

Actualmente existen 240 piezas del *Nō*, cuyos argumentos se basan en los sucesos históricos o legendarios. Cada una de ellas tiene su posición designada entre las cinco que componen un programa clásico *nō*, según el principio estético *Jo-Ha-Kyū*.²⁴⁸

3.1.1. INTRODUCCIÓN AL *NŌ*

El objeto de este estudio es *Kabuki*, una de las artes teatrales tradicionales de Japón, de procedencia popular. Surgido hacia 1603, primeramente adopta los recursos escenográficos del ya configurado teatro *Nō*. Éste sirve de una de las fuentes más importantes del teatro *Kabuki*. Es fácilmente reconocible por las siguientes características:

- Austeridad.
- Exquisitez.
- Espiritualidad.
- Simbolismo.

²⁴⁷ En *Yuya*, por ejemplo, *Hana no ame* (花の雨, lluvia sobre las flores), representa el nacimiento del Buda Shakyamuni, aludiendo a la lluvia de flores que tiene lugar cuando nace éste.

²⁴⁸ 序破急 (じょはきゅう), inicio-parte rápida-conclusión. Concepto estético aplicado a toda una sucesión de las artes tradicionales japonesas: la ceremonia del té, el teatro, artes marciales. De procedencia de *Gagaku*, está teóricamente apoyado por Zeami en su obra.

Fue creado hacia 1380, en la era Muromachi, por Kan'ami Kiyotsugu (1333-1384),²⁴⁹ derivando de las antiguas fuentes nativas y extranjeras de las artes escénicas y plásticas. Su hijo Zeami Motokiyo (1363-1443/1445),²⁵⁰ aparte de desarrollar y perfeccionar el teatro recién creado, dejó una serie de escritos sobre los principios del *Nō*, y supo convertir el nuevo tipo de espectáculo en un arte de carácter e importancia estatal.

Zeami estudia *Zen* durante años. La conciencia *zen* está impresa en la concepción tanto práctica como teórica del nuevo teatro. La base de la teoría del *Nō* se encuentra en mantener la mente abierta, superando el egocentrismo y creando la unidad sujeto-objeto, actitud propia del *Zen*. Existe cierto paralelismo entre el actor que, según Zeami, debe practicar constante e incesantemente, y el monje *zen* que, según las ideas de Dogen sobre la vida religiosa, debe dedicarse a la práctica persistente de la misma.

Con la aparición de *Kyōgen* (狂言),²⁵¹ piezas cómicas de origen popular, inseparables de la obra principal del *Nō*, ambas formas obtienen la categoría de “música” ritual en la corte *shōgun*al y en las cortes de sus vasallos, *daimyō*. El especial patrocinio gubernamental se prolonga hasta la Restauración Meiji.

En cuanto el *Nō* se institucionaliza por el *bakufu* Tokugawa, pierde la libertad y abandona la continua transformación, ejecutándose de forma exacta, repitiéndose con minuciosidad ceremonial en cuanto a la palabra, el gesto y la danza. Se pierde la iniciativa particular del actor, que no puede más que reproducir con exactitud los elementos artísticos de la obra, aprendidos del maestro. Las piezas del *Nō* se dejan de representar para el público, quedando reservadas solamente a la alta sociedad. Para imitarla,

²⁴⁹ 観阿弥 清次 (かんあみ きよつぎ), actor y autor teatral de la Era Muromachi, fundador de una compañía de teatro de estilo *Sarugaku* y, posteriormente, el teatro Yuzaki, cuya calidad de interpretación impresionó al *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu (足利 義満, 1358-1408), convirtiéndose éste a partir de ese momento en el patrocinador de l nuevo teatro.

²⁵⁰ 世阿弥 元清 (ぜあみ もときよ), educado en la corte de Ashikaga Yoshimitsu, pudo continuar desarrollando el teatro *Nō* fundado por su padre, Kan'ami Kiyotsugu.

²⁵¹ Eikichi Hayashiya, Embajador de Japón en España, afirma que “Aunque se desconoce cuál haya sido el origen de los nombres “*Nō*” y “*Kyōgen*”, sabemos que “*Nō*” literalmente significa “capacidad o arte”, mientras que “*Kyōgen*” significa “palabras locas” (Hayashiya, Eikichi (1984:21)).

algunos ciudadanos aprenden el arte de declamación o la ceremonia del té, ambas ampliamente practicadas por los guerreros. Como afirma Masao Yamaguchi,

El *Nō* ejerció una inmensa atracción sobre la clase guerrera del Japón medieval, en parte porque su rigidez estética parecía tener algo de común con la rigurosidad de los *samurai*. Sin embargo, en contraste con el rigor de la ética guerrera, la rigidez estética del *Nō* se obtenía creando belleza formal mediante unos movimientos corporales que tenían el poder de llegar hasta el subconsciente de los espectadores.²⁵²

La razón de llegar tan profundo en el alma guerrera se encuentra, probablemente, en que la clase dominadora, influida por el *Zen*, comienza el cultivo de las artes como vías de perfeccionamiento interior, al margen del *bushidō*. El *Nō*, con su sobriedad y su carga espiritual, pronto entra en la órbita del interés de los *bushi* y, más tarde, de su protección, hecho indicado anteriormente.

3.1.2. ORIGEN DEL *NŌ*

El origen de buena parte del teatro mundial se halla en el rito religioso. Según Masao Yamaguchi, el teatro *Nō* en este aspecto no difiere del teatro, por ejemplo, griego:

Esencialmente, el *Nō* se basa en los primitivos elementos chamanísticos de la cultura japonesa. Característica de la escenografía de este tipo de teatro es la economía de los decorados.²⁵³

Se trata de un aspecto común en todo rito-teatro primitivo, ampliamente recuperado por las vanguardias del siglo XX.

Naturalmente, el *Nō* bebe de otras artes escénicas antes de componer su propia estética y la de la modalidad menor, incluida en el espectáculo del *Nō*, *Kyōgen*. *Kagura*,²⁵⁴ por ejemplo, como ofrenda a las deidades escenificada, es una de ellas. Existe desde el surgimiento del

²⁵² Antropólogo y profesor de la Universidad de Estudios Extranjeros de Tokio. Masao Yamaguchi (1987:9).

²⁵³ Ibidem.

²⁵⁴ かぐら
神楽.

Shintō en los tiempos inmemoriales. Se ejercía en un jardín delante de un santuario, el habitáculo temporal de los dioses, a partir de *hayashi*²⁵⁵ y *hayashi uta*,²⁵⁶ completadas de una pantomima danzada. Durante el espectáculo se convocaba al *kami*, para luego entretenerle con la danza y el canto. El rito comenzaba por la noche y duraba hasta el amanecer. Hasta la fecha de hoy, *Kagura* no ha perdido su forma original gracias a que ha formado parte de la representación del *Nō*, que ha incluido los movimientos lentos de los actores y la idea de un solista acompañado por un coro, en su propia puesta en escena.

Otra modalidad importante en la configuración del *Nō* es *Gigaku*,²⁵⁷ música religiosa de los templos budistas que se ejecuta en ocasiones especiales. Es de origen hindú, y llega a las islas niponas desde China vía Corea, en el s.VI. En sus inicios es una danza ritual ante la imagen del Buda. A lo largo de la pieza se interpretan diferentes momentos de la vida del mismo. Cuando *Gigaku* llega a Japón, la utilización de la máscara ya es generalizada en el transcurso de los ritos religiosos. Se trata de una máscara grande que cubre todo el rostro,²⁵⁸ fabricada de los tipos de madera más caros, laqueada y pintada de distintos colores, donde cada uno de los cuales simboliza una característica del personaje determinada. La música es el elemento primordial en *Gigaku*, aunque se complementa con una procesión donde todos los participantes, menos los músicos, llevan esa máscara que recoge una expresión facial hasta el mínimo detalle. Tanto algunos elementos plásticos como dramáticos, los propios personajes o las escenas enteras de *Gigaku*, se integran en el teatro *Nō* tras 300-400 años de historia en las islas niponas y tras convertirse en tradicionales para el pueblo japonés.

Otra posible fuente del teatro *Nō* nace hacia el siglo VII. Es una forma teatral propiamente japonesa, basada en el mito *shintōista* sobre los

²⁵⁵ はやし
囃子, música.

²⁵⁶ はやうた
囃子唄, canciones.

²⁵⁷ ぎがく
伎楽.

²⁵⁸ A tener en cuenta la aplicación de la máscara a lo largo de la historia en diferentes pueblos. Ortega y Gasset afirma que “es uno de los inventos más antiguos de la Humanidad”, de hecho se utiliza desde el Paleolítico, y le da la misma importancia a la hora del nacimiento del teatro primitivo que al “estupefaciente, la danza y la pantomima”. Ortega y Gasset (1977:93).

hermanos Hohodemi y Hosusori. Se suele representar en la corte, donde un bufón, trata de entretener al público desvistiéndose hasta quedarse en paños menores y, tras colorear el cuerpo con el barro rojo, mediante una pantomima muestra cómo Hosusori intenta sobrevivir al naufragio provocado por su hermano. Ya en estas representaciones primitivas aparecen las raíces de *monomane*.²⁵⁹

Por otra parte, en las épocas Nara-Heian (710-1185), las formas teatrales primitivas, consistentes también de canto y danza y surgidas en el ámbito popular, se introducen en la cultura cortesana y obtienen el debido refinamiento. Derivan hacia *Bugaku*,²⁶⁰ danza de la corte imperial, llena de elegancia. Se practica como entretenimiento para los invitados en banquetes y fiestas. La máscara aparece de nuevo, pero en este género es más ligera y más refinada, aunque no todos los personajes la llevan. Cada máscara ya tiene una expresión facial determinada, además, cuenta con las partes móviles que pueden cambiar la expresión del personaje en el momento preciso. De entre las artes consideradas como fuentes del *Nō* ésta es la más desarrollada, ya que cuenta incluso con el apoyo de los escritos teóricos. Además, el principio *Jo-Ha-Kyū*, por primera vez hace su aparición en el mundo teatral japonés y se integra en el teatro *Nō* sin sufrir ningún cambio.

Durante la propia época Nara ya se cuenta con otro género teatral, *Sarugaku*, que contiene dos modalidades: *kabu*²⁶¹ y *kayō*.²⁶² Ésta primera, siglos más tarde y pasado por el filtro ideológico-cultural, será recogida por una de las pocas mujeres en la historia del teatro japonés, Izumo-no Okuni, para abrir una nueva página en la misma: el nacimiento del *Kabuki*.

En cuanto al mencionado anteriormente *Sarugaku*, descendiente de los ritos *shintōistas* que impregnan toda la cultura japonesa del momento, su forma se moldea gracias a los ritos que acompañan la labor del campo. Con el tiempo éstos se vuelven independientes del trabajo, y en ocasiones llegan hasta los palacios para convertirse en el entretenimiento de los cortesanos. *Juji-sarugaku*, por ejemplo, gana terreno en los palacios,

²⁵⁹ もの 物まね (*mimesis*, imitación).

²⁶⁰ ぶがく 舞楽.

²⁶¹ かぶ 歌舞, canto y danza.

²⁶² かよう 歌謡, canto y música.

obteniendo el espacio escénico e integrando a los intérpretes de los textos, los músicos, el coro y los actores-bailarines en su arte.

Una vez aceptado tanto por el pueblo como por la nobleza, *Sarugaku* recibe la aprobación de los templos con el consiguiente patrocinio, con lo cual entra en el programa de las celebraciones religiosas oficiales. La función de las obras consiste en atraer a los fieles. El contacto directo con los textos búdicos determina la temática y el tono de las representaciones. En torno al siglo XII, en Kioto, los intérpretes por primera vez se unen en *za*.²⁶³

Sin embargo, una vez terminada la brillante época Heian, en la época Kamakura la vida se vuelve más modesta y los intérpretes regresan a sus orígenes, al templo, donde tampoco queda lugar para ellos. En el tiempo que han estado a merced de los nobles, su lugar ha sido ocupado por otros géneros más populares. *Ennen-nomai*,²⁶⁴ reúne las formas de interpretación, canto y danza desarrolladas por separado hasta el momento en las islas japonesas.

En cuanto a la aparición de los primeros textos teatrales con una línea argumental sencilla, éstos surgen en esta misma época, y como nexo de unión sirven las escenas habladas, interpretadas por dos o tres actores. Ya en el período Muromachi-Ashikaga, se cierra el proceso de creación del *Sarugaku-no Nō*, o simplemente *Nō*, donde todos estos elementos aparecerán y con el peso primordial de la palabra. Sin sustituir las formas anteriores con las nuevas, el teatro recién nacido absorbe el legado cultural y comienza la convivencia con las formas antiguas sin necesidad de eliminarlas.

Hacia los mediados del s. XVI, el *Nō* entra en una dinámica vertiginosa de cambios, perdiendo su forma original de *kyōen*,²⁶⁵ y por fin obtiene el carácter de *kōgyō*.²⁶⁶

²⁶³ 座, gremios.

²⁶⁴ 延年の舞 (danza de la larga vida).

²⁶⁵ 饗宴, banquete al que asistían los espectadores y, se creía, las deidades budistas y *shintōistas*.

²⁶⁶ 興行, representación pública, separada del oficio religioso.

3.1.3. TÉCNICA ACTORAL EN EL NŌ

La sobriedad es uno de los distintivos de un actor japonés. Sin pronunciar una sola palabra, es capaz de mantener al público en tensión durante mucho tiempo, desencadenando en el mismo la emoción a través del máximo hieratismo en todo momento, interrumpido por los movimientos contenidos que, gracias a ello, obtienen mayor intensidad y hasta violencia. Este tipo de interpretación se denomina muchas veces como danza inmóvil. Deshimaru Taisen²⁶⁷ rescata un *kōan* que se refiere a dicha técnica:

Si deseáis adaptaros, pisad
las viejas huellas transmitidas.
Os lo ruego, estudiad con atención
el ejemplo de los ancianos precedentes.
El árbol ha sido observado durante diez millones de años
para alcanzar la vía de Buda.²⁶⁸

La técnica, cercana a *Verfremdungseffekt*,²⁶⁹ no se basa en la experiencia personal del actor. Los sentimientos no le invaden ni sirven de base a la expresión actoral. El psicologismo y el realismo no existen. Los intérpretes están inmóviles e inexpresivos en los momentos de no intervención. El mismo Zeami, uno de los creadores del *Nō*, insiste en la calma que debe invadir la parte superior del cuerpo del actor en el instante de la más violenta expresión que pueda tener éste en un momento determinado de la actuación. La danza del demonio, por ejemplo, precisa de una serie de golpes que los pies efectúan contra el suelo. Esta combinación de la violencia y de la serenidad se debe a una copia fiel de los movimientos que un actor aprehende de su maestro durante largos años de aprendizaje. Se procura una armonía entre los contrarios, fenómeno que se puede apreciar también en el *Jōruri* y, por supuesto, en el *Kabuki*, heredero del espíritu del *Nō*.

²⁶⁷ で し まる たいせん 弟子丸 泰仙 (1914-1982), maestro *zen* de la escuela Sōtō.

²⁶⁸ Deshimaru Taisen (1994:168).

²⁶⁹ Distanciamiento brechtiano, por el cual el actor le recuerda constantemente al espectador que éste está ante un espectáculo. Se utilizan numerosos procedimientos para romper la ilusión y la identificación con el personaje en el público.

Varias categorías estéticas son propias a la interpretación *nō*. Entre ellas se encuentra *hana*,²⁷⁰ el momento del máximo florecimiento de la expresión artística del actor. Es un término que aparece con frecuencia en las páginas de *Fushikaden*, de Zeami. La “flor” puede ser auténtica, atemporal, imposible de perder una vez alcanzada por el actor (*makoto-no hana*),²⁷¹ o puede tener fecha de caducidad si se trata de un florecimiento brillante pero momentáneo (*jibun-no hana*).²⁷²

Monomane, en cuanto a su concepción, se asemeja a la *mimesis* del teatro griego. El intérprete pretende parecerse al objeto que trata de imitar, buscando la esencia de ese objeto, extrayéndola y reproduciéndola de forma no realista, estilizada y esquemática, todo ello a través de la armonización con el objeto en cuestión. Dependiendo del personaje a imitar, Zeami aconseja hacerlo en mayor o menor grado. Por ejemplo, si se tratase de una persona de baja condición social, propone lo siguiente:

A los oficios más vulgares [...] no hay que buscarles demasiado parecido. Este [tipo de cosas] no debe exponerse a los ojos de la gente noble. Si se expone, por ser demasiado vulgar, no encontrarán ningún punto interesante (*omoshiroki tokoro*). Hay que tener en cuenta especialmente esta consideración. En la labor de imitación debe haber un grado de parecido mayor o menor, dependiendo del tipo de personaje.²⁷³

Aparte de esos dos conceptos, el actor *nō* debe dominar el sentido de *yūgen*, una de las piezas fundamentales en la estética clásica japonesa, que comprende la sugerencia, la elegancia teñida de tristeza y la belleza esencial de los objetos y de los seres vivos. *Yūgen* está presente en la poesía nipona llegando a su apogeo en el teatro *Nō*. El actor *nō*, gracias a su dominio de *yūgen*, camina con un aire intemporal, con gracia propia a la clase alta aún en las expresiones cotidianas, y habla con una dicción llena de delicadeza, estando en todo momento en el “aquí y ahora”. Como en un *haiku*, suscita el sentido de misterio sin abandonar nunca la calma.

²⁷⁰ はな
花, flor.

²⁷¹ まこと はな
真の花.

²⁷² じぶん はな
時分の花.

²⁷³ Zeami, *op.cit.*, pp.104-105.

Issa, el célebre poeta de *haiku*, se burla así de un sapo que se sienta en la postura *kao-mise*,²⁷⁴ postura que adoptan los actores cuando se presentan al público:

Se presenta
ante el respetable público
el sapo de este matorral...²⁷⁵

Kao-mise es una postura sumamente formal y sólo se utiliza en las presentaciones rituales. Issa traza con ironía un paralelismo metafórico entre un sapo y un actor *nō*, dominado por el sentido de *yūgen* y sentado para realizar la ceremonia de presentación formal. Según cuenta Rodríguez-Izquierdo,

Durante el tiempo de Issa había en Edo un célebre empresario de teatro, Miyako Denia III,²⁷⁶ que se parecía bastante a un sapo. Hay un célebre grabado hecho por Toshūsai Sharaku en 1794, de dicho actor, y aparece en la postura descrita por Issa. En el presente *Haiku*, Issa imita el estilo engolado del *Nō*. La caricatura es completa.²⁷⁷

La técnica actoral del *Nō* se transfiere gracias a *kuden*,²⁷⁸ una cadena de transmisión del conocimiento de maestro a alumno ininterrumpida a lo largo de los siglos, método de transmisión vertical practicado también en el teatro *Kabuki* y en distintas esferas de la vida japonesa.

El aprendizaje de la técnica *nō* se iniciaba a la edad de siete años²⁷⁹ en la época de Zeami. Actualmente, sin embargo, comienza a los tres años. Para conseguir la perfección, el actor debe abstenerse de practicar las demás artes, como también de la lujuria, el exceso de alcohol y los juegos de azar, según Zeami. Debe ser persistente y humilde ante todo, imitando lo que ve y

²⁷⁴ かおみせ
顔見世.

²⁷⁵ Rodríguez-Izquierdo, F., *op.cit.*, p.341.

²⁷⁶ Es posible que el autor se refiera a la imagen de Shinozuka Uraemon, administrador del teatro Miyako-za. <http://www.fujiarts.com/cgi-bin/item.pl?item=141790>
http://www.google.com/imgres?q=Tosh%C5%ABsai+Sharaku+Miyako+III&hl=es&gbv=2&as_st=y&biw=1280&bih=567&tbm=isch&tbnid=mLPVy_rn4ShXtM:&imgrefurl=http://www.loc.gov/pictures/item/2008660664/&docid=dQgXYg1z0uy89M&w=453&h=640&ei=RMw2TsDfCs_OmAWN4MzwCg&zoom=1&iact=rc&dur=411&page=1&tbnh=129&tbnw=91&start=0&ndsp=27&ved=1t:429,r:25,s:0&tx=60&ty=78

²⁷⁷ Rodríguez-Izquierdo, F., *op.cit.*, p.341.

²⁷⁸ くでん
口伝.

²⁷⁹ Hay que tener en cuenta que en Japón, según una costumbre antigua, el recién nacido ya tiene un año.

aportando su toque personal sin quebrar la tradición. Cuanto más practique, más probabilidades hay de que surja la “flor” auténtica. No se debe ceñir a un solo personaje ni estancarse. Un verdadero maestro debe dominar varios estilos y personajes.

En la actualidad existen cinco escuelas para preparar a los actores que irán desempeñando los roles principales en el *Nō*. Cuatro de ellas (Kanze,²⁸⁰ Komparu,²⁸¹ Hōshō²⁸² y Kongō²⁸³), fueron fundadas en el siglo XIV. Mientras tanto, la escuela Kita²⁸⁴ es de la fundación más reciente y data de principios del siglo XVII. El actor aprende los secretos de la tradición acudiendo a una escuela determinada, dependiendo de si va a ejecutar el papel de *shite*,²⁸⁵ *waki*,²⁸⁶ o *kyōgen*.

3.1.4. ESCENARIO DEL *NŌ*

El escenario del *Nō* siempre está orientado hacia el sur. Es un espacio vacío y sobrio, cubierto por un techo apoyado sobre cuatro pilares que sirven como punto de referencia para los actores que llevan la máscara. El estilo del techo, que en la época contemporánea no cumple con la función original de mantener al cubierto a los intérpretes, imita el diseño de aquellos tiempos, cuando las representaciones aún no habían sido trasladadas a un edificio teatral estable.

A partir de 1700, el escenario mide aproximadamente seis por seis metros y tiene 85cm de altura sobre el nivel del suelo. Su aspecto actual se terminó de configurar en el período Edo después de un largo proceso de evolución. Hasta el siglo XIX las representaciones tenían lugar al aire libre de día a la luz del sol o de noche a la luz de las antorchas, y el público se sentaba en los cojines. Los espectadores nobles tenían reservada la zona

²⁸⁰ 観世流 かんぜりゅう, la escuela que se funda por el propio padre del teatro *Nō*, Kan'ami Kiyotsugu.

²⁸¹ 金春流 こんばるりゅう, escuela *nō*, fundada por Komparu Zempo (金春 禅鳳 こんばる ぜんぼ, 1454-1520), nieto de Komparu Zenchiku (金春 禅竹 こんばる ぜんちく, 1405-1468), alumno y yerno de Zeami.

²⁸² 宝生 ほうしょう.

²⁸³ 金剛 こんごう.

²⁸⁴ 喜多 きた.

²⁸⁵ 仕手 して, protagonista.

²⁸⁶ 脇 わき, antagonista.

junto al *hashigakari*.²⁸⁷ Actualmente, sin embargo, en la mayoría de los casos las obras del *Nō* se representan en un interior, y los espectadores se sitúan en las butacas, perdiendo el espectáculo en parte su encanto a causa de las instalaciones y la iluminación contemporánea que, por cierto, nunca cambia y siempre está presente en el patio de butacas.

El material principal de la construcción del escenario del *Nō* es la madera natural de *hinoki*²⁸⁸ sin pintar. El escenario se divide en las siguientes partes:

- *Butai*.²⁸⁹
- *Hashigakari*.
- *Kagami-no-ma*.²⁹⁰
- *Atoza*.²⁹¹
- *Jiutaiza*.²⁹²

La primera es el escenario propiamente dicho, donde tienen lugar los acontecimientos. La segunda es el pasaje, lugar de entrada y salida de los actores, mientras que la tercera parte, protegida de la vista del espectador, es un camerino que se encuentra al final de *hashigakari*. Es un espacio donde el actor, ante un gran espejo, se convierte en el personaje. Simbólicamente, es el lugar donde se sitúa el Paraíso Occidental de la Tierra Pura, el territorio sagrado, el otro mundo, el mundo de los sueños. El mundo sagrado es unido al mundo real, el escenario, mediante ese puente donde el actor hace un recorrido de lo interior a lo exterior. Ambos están separados por *agemaku*,²⁹³ cortina levantada por un asistente y confeccionada con cinco tiras de distintos colores: verde, amarillo, rojo, blanco y violeta. En algunas

²⁸⁷ はしが
橋懸かり.

²⁸⁸ ひのき
檜, ciprés japonés.

²⁸⁹ ぶたい
舞台.

²⁹⁰ かがみ ま
鏡の間.

²⁹¹ あとざ
後座, el foro, lugar destinado a los músicos.

²⁹² じうたいざ
地謡座, espacio del coro.

²⁹³ あげまく
揚げ幕.

ocasiones los intérpretes salen del escenario por *kiridoguchi*,²⁹⁴ pequeña puerta corrediza situada al fondo a la derecha del escenario, por la cual siempre entran y salen los asistentes y el coro en consonancia con las reglas que observan su función y rango.

A lo largo de *hashigakari* están plantados tres pinos en la parte del espectador, y dos pinos en la parte posterior de *hashigakari*. El más cercano al escenario, el primer pino, es el más alto. Su principal finalidad, aparte de crear la sensación de la perspectiva en el espectador, consiste en servir de orientación para el actor, igual que las columnas que sostienen el techo y delimitan el escenario.

El escenario se divide en nueve *za*,²⁹⁵ donde cada personaje tiene un espacio determinado, al igual que el coro, la orquesta, los *kōken*²⁹⁶ y los actores *kyōgen* que esperan el momento de su intervención. En la parte posterior del escenario hay un espacio entarimado destinado a los músicos. La profundidad de este espacio es alrededor de un metro y veinte centímetros. Bajo el escenario, en lugares determinados, se semientierran grandes vasijas de barro para aumentar la resonancia de los sonidos que se emiten sobre el escenario. En el fondo del escenario está un panel sobre el cual hay un pino representado en forma estilizada²⁹⁷. En la puerta corredera en la parte derecha del escenario están pintadas las cañas de bambú. Este decorado es permanente, y no sufre ningún cambio independientemente del lugar del desarrollo de la pieza. El coro se sienta en dos filas, una tras otra, en el lado derecho del escenario en una extensión del mismo de aproximadamente un metro de ancho.

²⁹⁴ きりどぐち
切戸口.

²⁹⁵ 座, unidades espaciales imaginarias.

²⁹⁶ こうけん
後見, servidores de escena.

²⁹⁷ La veneración de los árboles, como la de los montes, está estrechamente relacionada con el *Shintō*. En cuanto a los primeros, según Masao Yamaguchi, *op.cit.*, p.9, “en la tradición popular japonesa se veneraba a los árboles grandes y viejos porque se pensaba que eran [...] el punto de mediación a través del cual los dioses descendían a la Tierra. A decir verdad, quizá se pensaba que el pino era el eje que atravesaba el centro de la Tierra; así, asociado a la noción de eternidad, venía a construir el pivote del mundo. Es, pues, el punto focal de transformación en que los dioses, los actores, en los que se encarnan, y los espectadores experimentan un cierto cambio”. Por otra parte, el monte, localización habitual para la acción dramática del *Nō*, es considerado un lugar sagrado, siendo frontera entre el mundo humano y el mundo de los animales y los espíritus.

La escalera que aparece en el medio de la boca del escenario no se utiliza más que como uno de los elementos que sirven para una mejor orientación para el actor que lleva la máscara. En los tiempos anteriores la usaban los actores con el fin de recoger los regalos de los patrocinadores presentes entre el público. En nuestros días se sigue construyendo en recuerdo a esa época.

Siendo *Nō* una de las fuentes de las que bebe el teatro *Kabuki*, es preciso repasar brevemente la jerarquía de los personajes, la codificación de las máscaras y del vestuario del primero que, muy levemente, se verán representados en el segundo, de cuyo estudio más profundo se ocuparán los Capítulos que aparecen a continuación.

3.1.5. PERSONAJES

En una obra del *Nō* tradicionalmente todos los papeles son incorporados por *mai-kata*, intérpretes masculinos. Existen tres categorías de personajes:

- *Shite*.
- *Waki*.
- *Kyōgen*.

Los personajes de los primeros dos grupos pueden tener compañeros: el protagonista va acompañado de *tsure*,²⁹⁸ mientras que el personaje secundario en ocasiones aparece junto a *waki-zure*.²⁹⁹

*Shite*³⁰⁰ sostiene el peso dramático de la obra. Es quien canta, danza, actúa, se transforma. En las obras *Mugen-Nō*³⁰¹ el personaje de *shite* representa a un fantasma, un espíritu o una criatura sobrehumana, en tanto que el *waki* y el *waki-zure* representan el presente, el “aquí y ahora”,

²⁹⁸ つれ
連れ.

²⁹⁹ わきづれ
脇連れ.

³⁰⁰ En las obras divididas en dos partes, el *shite* recibe el nombre de *maejite* (まえじて 前仕手) en la primera, donde aparece bajo una apariencia falsa, y el de *nochijite* (のちじて 後) en la segunda, donde se revela su auténtica personalidad.

³⁰¹ むげんのう
夢幻能, el *Nō* fantástico.

sirviendo de vínculo entre los dos mundos. En algunas obras, el *waki* representa a un monje, que, tras revelar al *shite* al mundo, se retira a *waki-za*.³⁰² Según Javier Rubiera y Hidehito Higashitani, traductores y editores de *Fushikaden* en español,³⁰³ “el *Waki* es el lado pasivo, negativo, oscuro (*yin*), en contraste con el activo, positivo, brillante (*yang*) del *Shite*, y deben complementarse para lograr la armonía de la representación”. También puede darse la ocasión cuando el *shite* trate de transmitir las sensaciones sobre el mundo presente donde vive. En este caso se trataría de *Genzai-Nō*.³⁰⁴ A veces en las obras *nō* aparecen *kokata*.³⁰⁵

El último grupo de actores, componente del cuadro interpretativo del *Nō*, es de actores *kyōgen*. Éstos, aparte de representar los “entremeses” que bajan la tensión dramática de la obra principal, en ocasiones se integran en la obra del *Nō* en forma de campesino, cuya función consiste en transmitir el argumento de la obra *nō* con un lenguaje más llano y sencillo para potenciar la inteligibilidad de la misma para el público.

En actualidad existen cinco clases de *shite*: la mujer, el viejo, el guerrero, el loco, el sacerdote. En diversas obras, los héroes del teatro *Nō* se desplazan hasta lugares remotos para disfrutar de sus vistas en una estación del año determinada. El *waki*, por ejemplo, puede aparecer como peregrino que visita los lugares descritos por los poetas de las épocas pasadas, o conversando con los espíritus de los muertos famosos, escuchando sus cuentos y orando para que permanezcan en paz.

El citado ya Masao Yamaguchi hace una investigación sobre el personaje de *waki* y descubre que éste

Es en parte reflejo de una realidad histórica. A fines del siglo XIII existía en Japón una secta budista conocida con el nombre de *jishu* que se especializaba en la comunicación con las almas de los muertos mediante el canto y la danza. Al parecer, ciertos miembros de la secta visitaban antiguos campos de batalla y oraban por los guerreros que allí habían muerto. El sacerdote *jishu* narraba la vida de un guerrero muerto a la gente que se reunía en torno suyo, evocando el espíritu del héroe difunto gracias al poder de su interpretación. Así, esos sacerdotes eran de cierta forma los sucesores

³⁰² わきざ 脇座, espacio en el escenario, adjudicado a este tipo de personajes.

³⁰³ Zeami, *op.cit.*, p.49.

³⁰⁴ げんざいのう 現在能, el *Nō* del mundo real.

³⁰⁵ こかた 子方, niño intérprete.

en el Japón medieval de los chamanes primitivos que actuaban de intermediarios entre este mundo y el de ultratumba.³⁰⁶

El coro, miembro importante de este proceso de psicoterapia, es otro personaje más. *Jiutai-kata*³⁰⁷ recita las partes narrativas del guión, y su papel es de representar la voz interior de los espectadores.³⁰⁸ En ocasiones, adopta el punto de vista del *shite*.

Uno de los elementos primordiales en el cuadro humano dentro de una obra del *Nō* es *kōken*,³⁰⁹ ayudante del *shite*. Su objetivo consiste en ayudar al protagonista a colocar el vestuario, entregándole y retirando la utilería, abanico entre otros objetos.³¹⁰ Están a la vista del público sin tener ningún peso dramático. A los ojos del espectador se suponen invisibles.

3.1.6. MÁSCARAS

El rasgo distintivo del *Nō* con respecto a otras formas escénicas tradicionales japonesas consiste en que el *shite*, la figura central de la obra, utiliza la máscara. En ocasiones, el *tsure* también la usa para representar a una mujer. Sin embargo, los demás intérpretes masculinos no utilizan la máscara. La expresión de la cara descubierta debe ser natural en todo momento. En los casos de que el *tsure* lleve máscara, ésta suele ser más sencilla que la del *shite*, no poseyendo su aire de nobleza.

Los movimientos del actor están limitados tanto por el vestuario abultado y pesado que lleva, como por la máscara que dificulta notablemente la visión. Es dura, y se sujeta a la cabeza con dos cintas. Su tamaño suele ser más pequeño que el rostro del actor, y no lo cubre del todo.

³⁰⁶ Masao Yamaguchi, *op.cit.*, p.10.

³⁰⁷ 地謡方, término con el que se denomina al coro en el *Nō*.

³⁰⁸ Recordar la finalidad del coro en la tragedia griega.

³⁰⁹ 後見.

³¹⁰ Rubiera e Higashitani, describen así la finalidad del abanico en una obra del *Nō*, hecho también observado en el teatro *Kabuki*, donde además indica el rango social del personaje: “puede representar muchos objetos, como un recipiente para beber, una flauta, una pala, un pincel..., pero su función fundamental es la de servir como elemento esencial de expresión en la danza, como una prolongación del cuerpo del actor. Hay toda una serie de gestos codificados en la danza con el abanico, entre los que destaca la expresión para mirar a la luna (*tsuki-no ōgi*)”. Zeami, *op.cit.*, p.53.

A diferencia de la máscara griega, deforma el sonido que emite el actor, potenciando aún más la atmósfera de irrealidad.

Existen más de cien tipos de máscaras, aunque éstas pueden ser divididas en tres clases, con una subdivisión de cada una de ellas en subclases. Se trata de las máscaras de caracteres masculinos, femeninos y de personajes sobrenaturales, clasificación similar a la de los tipos de maquillaje en el teatro *Kabuki*. Las máscaras que forman parte de la caracterización de los personajes procedentes de otros mundos o de demonios también pueden ser masculinas o femeninas.

Las máscaras se diferencian entre sí en color, tipo, facciones, personaje, emoción, fases del ciclo vital humano. Cada máscara es una obra de arte, y algunas se consideran como tesoro nacional. Se fabrican de madera de *hinoki*, se tallan y se pintan con *sumi*³¹¹ con máximo cuidado, ya que todas las etapas de elaboración son definitivas y no se pueden repetir.

A la hora de interpretar, el actor puede “iluminar” u “oscurecer” la máscara que lleva puesta por medio de una inclinación o un movimiento determinado. También puede expresar emociones fuertes a través del gesto moviendo la máscara de un lado hacia el otro.

Uno de los principales propósitos en la utilización de la máscara en el *Nō* está en despertar una mayor profundidad emocional en el espectador. Pero también está la influencia *zen* que dicta ocultar los rasgos individuales del intérprete, anulando su personalidad y confirmando así, una vez más, el vínculo entre ambos tipos de representación. Una representación religiosa, igual que una teatral, también sacra en sus inicios, transforma a aquéllos que lleven la máscara. Por un lapso de tiempo preciso para realizar la ceremonia, los actantes suplantán su personalidad por la de los personajes mitológicos, legendarios, sagrados, sobrenaturales, imaginarios, provenientes de la naturaleza, etc., esos que el ser humano teme y adora y, a la vez, a los que se somete y cuyo poder intenta cuestionar imitándoles e identificándose con ellos en un tiempo y un espacio convenidos por la comunidad. El mundo chamanístico, del que en parte proviene el *Nō*, concibe esta relación entre el elegido de un grupo humano y el grupo humano mismo, donde el primero

³¹¹ 墨, tinta de carbón.

no solamente se coloca un disfraz y/o una máscara, fabricados a imagen supuesta de las fuerzas a las que se pretende imitar, sino que también se cree convertirse en ese ente imitable y, gracias a esa transformación y por el poder otorgado por el colectivo, provoca miedo en los espectadores/participantes del rito. El sujeto actuante presta su cuerpo al invocado, apoyándose en las sustancias embriagadoras o hipnosis en ocasiones, acompañamiento musical monótono y elementos externos de caracterización, y su espíritu se ausenta durante la fiesta del encuentro del público con las fuerzas sagradas, con lo cual es el único quien ignora aquello que hace. El elegido puede llegar a sufrir una embriaguez desbordada o incluso un ataque de epilepsia, interpretados por el resto de la colectividad como el momento álgido de la celebración. El fin último del chamán (actor en las sociedades más desarrolladas y, en todo caso, ese miembro de la sociedad que se distingue por su flexibilidad psíquica), consiste en imitar y/o narrar su viaje mágico hasta la morada de los dioses y en traer el mensaje del otro mundo. Se festeja la unión con los espíritus y, a la vez, la unión máxima de los miembros del colectivo, que periódicamente les devuelve la conciencia de pertenecer a una agrupación que comparte costumbres, ritos y obligaciones, una de las cuales radica en cooperar en la ceremonia descrita.

El fin social de la máscara deja de pertenecer al ámbito del juego, y su uso se transforma en institucional, en un medio de manipular a otros, como sucede en las sociedades secretas, por ejemplo, donde la identidad del portador de la misma se resguarda de las miradas indiscretas. Y cuanto más avance el desarrollo social de un grupo humano, más apartada del centro de su existencia está la máscara, más marginada se encuentra su utilización, más codificada, controlada y depurada, quedándose ubicada en las parcelas destinadas al juego, delincuencia y ficción.

3.1.7. VESTUARIO

Como en los demás códigos teatrales, analizados anteriormente, en el vestuario del *Nō* no existe ningún rasgo del realismo. Las vestimentas se subdividen en unas veinte clases. Aproximadamente, se utilizan veintiséis

colores para teñir las telas correspondientes al gusto *samurai*. Las prendas son ostentosas y elegantes sin importar la posición social del personaje que las lleva puestas. Lo que varía son los colores, que en un traje pueden llegar al número máximo de dieciséis, y el diseño de los trajes. Habitualmente, en la coloración de cada traje se utilizan de siete a trece colores. El rojo está destinado a los personajes jóvenes. Los personajes mayores de treinta años no pueden ir caracterizados de ese color. El actor que representa al *shite* suele escoger un vestuario determinado antes de cada actuación en base al énfasis que quiere transmitir al público en esa ocasión concreta.

Aún sin llegar a la riqueza del vestuario del *shite*, en los demás personajes se refleja una sencillez refinada. Puede ocurrir que el *shite* y su compañero sean personajes del mismo rango social. En este caso el primero estaría vestido con las prendas más exquisitas.

Las telas del *Nō*, que antiguamente se producían solamente en la capital imperial Kioto³¹² y que en la actualidad se producen con la técnica de la Era Edo por algunos especialistas como Yamaguchi Akira, director del Centro de Investigación del vestuario del *Nō*, son muy voluminosos y de una tiesura especial. En la época Tokugawa esta dureza se conseguía aplicando “laca a las líneas que formaban el motivo de la prenda y luego se pegaba pan de oro sobre la laca”.³¹³ Los motivos de diseño básicos para la humanidad como el agua y el sol, según mencionado anteriormente Yamaguchi Akira, pueden tener su origen en el Occidente, que trató de expandirse a Asia en la antigüedad y transmitió su gusto a China. Desde China, siglos más tarde, es adquirido y absorbido por Japón.

El vestuario está clasificado por el modo de producción en las telas textiles y estampadas. Por ejemplo, *surihaku*³¹⁴ es un tipo de prenda de vestir para las mujeres, en la que se imprime la decoración con hojas de oro o de plata o de hoja en tejido de raso blanco o rojo. En caso de *nuihaku*,³¹⁵ esta vestimenta lujosa se adorna de bordados.

³¹² Antes del gran fuego de Kioto en el siglo XVIII había unos 7.500 telares que producían las telas para el emperador, los nobles y el vestuario del teatro *Nō*.

³¹³ Uchiyama, Ikue (2008:9).

³¹⁴ すりはく
摺泊.

³¹⁵ ぬいはく
縫泊.

En cuanto a la clasificación de vestuario por personajes, éste se divide en dos grupos:

- a) Vestimentas femeninas o de espíritus, cuyo diseño asciende a los patrones de la Era Heian, siendo muy populares los motivos otoñales, los abanicos, las mariposas y las siete hierbas sagradas.
- b) Ropajes de caracteres masculinos, adornados de imágenes de nubes, dragones, leones, esfinges o jirafas, todos estos motivos procedentes del pensamiento antiguo chino.

El vestuario anula totalmente el cuerpo del actor, intensificando en el espectador la sensación de presenciar algo irreal. La vestimenta obliga al intérprete a mantener la parte superior del cuerpo inclinada ligeramente hacia adelante, lo que le permite estar en *zanshin*, para poder realizar el siguiente movimiento desde una tensión precisa y controlada. En los pies, los actores llevan *tabi*,³¹⁶ con los que se deslizan por el suelo de madera.

En su conocido tratado *El elogio de la sombra*, Tanizaki³¹⁷ reflexiona sobre la relación entre la plástica del entorno habitual de la cultura japonesa y el teatro como su prolongación, con la sombra como protagonista, y la tez del japonés medio, que según su opinión parece también haber surgido de esa sombra. Dado que en el *Nō*, a diferencia con el teatro *Kabuki*, el maquillaje es totalmente ausente. Por ello, el público contempla la piel desnuda del actor, menos el caso de *shite*, cuando el rostro del intérprete se refugia tras la máscara. Según Tanizaki, pocas veces se consigue una armonía tan perfecta como en el caso de combinar los colores de las telas del *Nō* con el color de la piel de los actores, sobre todo cuando se trata de un intérprete joven, cuya tez es sumamente diferente a la de una mujer.

³¹⁶ たび 足袋, calcetines de tela blanca con el pulgar separado.

³¹⁷ Tanizaki Jun'ichirō (たにざき じゅんいちろう 谷崎 潤一郎, 1886-1965), escritor japonés, cultivador de la literatura neorromántica y una de las principales influencias estéticas en la creación de Mishima Yukio.

En el drama clásico del *Kabuki*, especialmente en el drama histórico y en la pantomima, el vestuario no es menos bello y suntuoso que en el *Nō*, y en cuanto a la influencia sensitiva sobre el espectador, según la opinión pública, incluso supera al último. Pero aquél que ha visto a menudo tanto el drama *Kabuki* como el *Nō*, puede persuadirse fácilmente de lo contrario. Sin duda, a primera vista los trajes del *Kabuki* parecen más eróticos y más hermosos, pero en realidad no es así: dejando aparte la cuestión de cómo eran los trajes del *Kabuki* en la antigüedad, debemos reconocer que en un escenario moderno que utiliza la iluminación europea, los colores vivos de las vestimentas muy a menudo parecen vulgares y cansan rápido. Lo mismo se puede decir acerca del maquillaje. La belleza conseguida gracias al maquillaje siempre será una belleza artificial que no puede dar el efecto de una belleza auténtica de una cara sin maquillar. Al contrario de ello, los artistas del *Nō* salen al escenario sin cubrir de maquillaje la cara, el cuello, las manos, dejando su piel al natural.³¹⁸

Sin embargo, como se ha visto, el teatro *Nō*, altamente codificado y antinaturalista, no busca esa naturalidad por la que aboga Tanizaki, y procura ocultar la verdadera personalidad y el cuerpo del actor, poco interesantes para el público, mediante una serie de procedimientos. El hecho de anular la personalidad del actor por medio de la máscara y los trajes que ocultan sus características particulares corresponde con el principio estético del arte del *Nō*. El *Nō* trata de despertar la vibración artística en el actor y en el espectador a través de la negación de la existencia de la misma persona, idea propia del *Zen*.

3.1.8. MUNDO SONORO DEL NŌ

La música es un elemento más dentro del universo *nō*. Sin ser el código protagonista para este trabajo de investigación, en una puesta en escena se le da extrema importancia.

La participación de la orquesta tiene tres momentos marcados. *Hayashi* prepara la entrada del actor, apoya el canto del mismo o el del coro, y sostiene el movimiento cadencioso de la danza. Los músicos se encargan también de emitir una serie de sonidos con la voz, marcando distintas medidas musicales y dando indicaciones entre sí para variar el ritmo.

Los músicos son los primeros en entrar al escenario y los últimos en salir del mismo en una pieza *nō*. En el *Nō* existen varios grupos de

³¹⁸ Tanizaki, J. (1984:528-529).

músicos. En el extremo derecho de *atoza* se ubica *fue-kata*,³¹⁹ quien lleva la melodía en el *Nō*. El segundo grupo, sentado en unas sillas plegables, está compuesto por *kotsuzumi-kata*³²⁰ y *ōtsuzumi-kata*,³²¹ intérpretes de *kotsuzumi* (小鼓)³²² y *ōtsuzumi* (大鼓)³²³ respectivamente, que se instalan a continuación del intérprete de flauta. En ocasiones se utiliza el *taiko*³²⁴ con el propósito de dar mayor intensidad al sonido de la orquesta. *Taiko-kata*,³²⁵ pertenece al tercer grupo y se sitúa en el extremo izquierdo de *atoza*. Los tambores marcan el compás.

El coro, otro personaje *nō*, forma parte del espacio sonoro, además de llevar la carga dramática dentro de la obra. Su aparición en el escenario se efectúa cuando la orquesta termina de colocarse en *atoza*. El coro se suele componer de ocho cantantes que pertenecen a la misma escuela que el actor principal. Su acción dramática se limita a intervenir comentando lo que ocurre en escena, mientras que sus acciones físicas no comprenden más que el manejo del abanico. En el coro, sentado en dos filas en *jiutaiza*,³²⁶ prima la inmovilidad.

En el *utai*,³²⁷ a diferencia de otras artes escénicas tradicionales japonesas, se utiliza la voz natural del intérprete debido a una estrecha

³¹⁹ ふえかた 笛方, intérprete de *fue* (笛, flauta de bambú).

³²⁰ こつづみかた 小鼓方.

³²¹ おおつづみかた 大鼓方.

³²² Timbal que se coloca frente al hombro derecho, manejado con la mano izquierda, y golpeado con los dedos de la mano derecha. La mayoría de los tambores japoneses son tocados con dos baquetas, pero en el caso del *kotsuzumi* se hace con los dedos. Para mantener el timbre de una manera exacta, los percusionistas escuchan cuidadosamente el sonido y ajustan la tensión de las cuerdas que aprietan la badana al barril. A veces, incluso soplan la badana para intentar mantener la humedad necesaria para obtener un determinado tono.

³²³ Tambor mayor en su tamaño que *kotsuzumi*. Precisa de un tratamiento especial antes del comienzo de cada actuación. Es preciso secar el parche de vaqueta sobre las brasas de carbón. Durante la actuación es colocado sobre el muslo izquierdo del músico y es golpeado con los dedos de la mano derecha.

³²⁴ たいこ 太鼓. Tambor colocado sobre un soporte. Se toca con dos palos. El parche también está fabricado de vaqueta.

³²⁵ たいこかた 太鼓方.

³²⁶ じうたいざ 地謡座.

³²⁷ うたい 謡.

relación con el *shōmyō*.³²⁸ Se emplean doce sílabas como base para componer las unidades musicales en el *utai*.

Como resultado de que los músicos y el coro están a la vista del público, sus ademanes deben estar en armonía con la imagen del pino representado en el panel. Como otros gestos en el *Nō*, los suyos están codificados para no solaparse con los movimientos de los actores. La terminología que se utiliza para componer la coreografía en el *Nō* tiene su procedencia en el *shōmyō* y el *Gagaku*, y es común con las artes marciales japonesas: *kata*³²⁹ y *kamae*³³⁰ que, combinadas de diversas maneras, componen la parte coreografiada del mundo *nō*.

Existen varias escuelas para *hayashi-kata*. Por ejemplo, los intérpretes de *fue* pueden aprender su arte en Issō, Morita o Fujita. Los intérpretes de *kotsuzumi* asisten a Ko, Kanze u Ōkura. Los de *otsuzumi* van a Ōkura, Takayasu, Hosho o Kadono. Los intérpretes de *taiko* tienen la opción de estudiar en Komparu o Kanze.

3.1.9. PROGRAMA DEL NŌ

El espectáculo tradicional *nō* dura de seis a ocho horas a lo largo las cuales se representan cinco piezas que tratan sucesivamente de:

- a) *Kami* (dioses).
- b) *Nan* (hombre).³³¹
- c) *Nyo* (mujer).³³²
- d) *Kyō* (loco).³³³
- e) *Ki* (demonio).³³⁴

³²⁸ しょうみょう 声明, canto empleado por los monjes durante la ceremonia budista.

³²⁹ かた 型, unidad de movimiento.

³³⁰ かま 構え, postura básica.

³³¹ なん 男.

³³² にょ 女.

³³³ きょう 狂.

³³⁴ き 鬼.

Entre estas obras se presentan tres o cuatro *Kyōgen*. Estas piezas, cuyos argumentos se basan en los mitos y los clásicos literarios como *Ise Monogatari*³³⁵ o *Genji Monogatari*³³⁶ y obligatoriamente contienen citas reconocibles de la poesía clásica para explicar al público desde el primer momento de qué trata la obra, adquirieron su forma definitiva con Kan'ami Kiyotsugu y su hijo Zeami. Este último afirma lo siguiente en su legado intelectual:

Pues bien, dentro de lo que se dice un buen *Nō*, deberán ser considerados como de primera los que están correctamente basados en una fuente clásica, con un estilo novedoso, en los que hay un punto culminante y en los que el aire sea de delicadeza. Deberán ser considerados como de segunda los que, aunque su estilo no sea novedoso, no son complicados, son sencillos [y fáciles de asimilar] y tienen puntos de interés. Éstas son las reglas generales.³³⁷

Sus personajes están impregnados de las ideas del *Zen* y emplean en ocasiones el lenguaje del mismo. Así, en la pieza *Sotoba Komachi*,³³⁸ una de las obras más conocidas, se afirma que entre el Buda y el ser humano no hay distinción.

En la actualidad, debido a su duración exagerada para los tiempos modernos, el programa del *Nō* ha sido reducido drásticamente: no se suelen incluir más que dos piezas del *Nō* y un *Kyōgen* en el mismo.

Ambos tipos de programas del *Nō*, el clásico y el reducido, responden al principio estético del mismo conocido como *Jo-Ha-Kyū*, mencionado anteriormente. El *Jo* corresponde al planteamiento, el *Ha* al nudo, y el *Kyū* al desenlace. El *Jo* prepara al espectador para la parte siguiente, empleando un ritmo ágil. El *Ha*, tema principal de la pieza, despliega los detalles en toda su riqueza, deteniéndose en cada uno de ellos.

³³⁵ い せ ものがたり 伊勢物語, monumento de la literatura clásica japonesa de siglo X (Heian). Recopilación de 125 relatos sobre las aventuras amorosas de un *kuge*. Cada uno de los relatos incluye un *tanka*.

³³⁶ げん じ ものがたり 源氏物語, una de las novelas de mayor importancia en la historia de la literatura japonesa. Escrita por Murasaki Shikibu (むらさきしきぶ 紫式部, 973-1014), relata una serie de relaciones que mantiene el príncipe Genji con diferentes mujeres que se cruzan en su camino. El valor real de la obra consiste en el fondo histórico que describe la vida de la corte en la Era Heian.
³³⁷ Zeami, *op.cit.*, p.146.

³³⁸ そ と ば こ ま ち 卒都婆小町. Obra en cuya primera parte se mantiene una discusión entre una Ono-no-Komachi envejecida (お の こ ま ち 小野小町, 825-900), una de los seis grandes poetas de la Era Heian, y un sacerdote. La obra está escrita por Kan'ami Kiyotsugu.

El ritmo del *Ha* es más lánguido para permitir la mayor expresión de la maestría artística a los intérpretes. El público, a su vez, puede deleitarse de cada detalle lentamente. El *Kyū* concluye la obra rebajando la tensión con un ritmo rápido.

El principio *Jo-Ha-Kyū* emana de todos los códigos del *Nō* incluyendo la interpretación, canto o danza, deteniéndose el intérprete en el momento de la máxima tensión. La estructura de todo un programa *nō* respira el *Jo-Ha-Kyū*. En un programa clásico del *Nō* compuesto de cinco obras, la primera de ellas corresponde al *Jo*, la segunda, tercera y cuarta, al *Ha*, y la quinta, al *Kyū*. Dentro de la parte central *Ha*, existe una estructura *Jo-Ha-Kyū* menor, donde la primera obra pertenece al *Jo*, la segunda al *Ha* y la última al *Kyū*.

Zeami, ese visionario del teatro, al margen del ámbito *nō*, creía firmemente en la presencia del *Jo-Ha-Kyū* en otras áreas de la vida humana, esgrima y versificación incluidas.

3.2. KYŌGEN

Por último, para completar el cuadro del mundo *nō*, es imprescindible analizar brevemente *Kyōgen*. Es un género teatral que tiene su origen en el *Sangaku*,³³⁹ obras cortas populares que llegan a Japón desde China. *Sangaku* consiste en una serie de números acrobáticos, acompañados de danza, canto, mimo, todo ello de carácter cómico. Algo más tarde, de las propias entrañas de las islas niponas, surge el *Dengaku*,³⁴⁰ danzas populares también cómicas, que comienzan a combinarse con el *Sangaku*, formando un nuevo género, *Sarugaku*. Es preciso reconocer que hasta la actualidad los orígenes de esos géneros carecen de un esclarecimiento académico y requieren una investigación más profunda. También hay que tener en mente que el último género de los mencionados arriba, *Sarugaku*, durante un período de tiempo coexiste con *Dengaku* hasta quedarse en un lugar dominante en el panorama teatral japonés, habiendo incluso previamente

³³⁹ さんかく
散楽.

³⁴⁰ でんかく
田楽.

coincido ambos géneros en cuanto al contenido de los programas. Hasta el año 1880 el nombre de *Sarugaku* se sigue utilizando para denominar el *Nō*.³⁴¹

Como se había indicado anteriormente, pronto las compañías de intérpretes de este nuevo género empiezan a corresponder a algún templo o santuario. Por ejemplo, Kan'ami, el fundador del *Nō*, está en una compañía perteneciente al santuario Nara-no Kasuga. Poco a poco, a partir de la creación propia apoyada en la capacidad de síntesis de otros géneros, introduce los elementos de varias formas escénicas en el nuevo género, *Nōgaku*, combinando la palabra prosaica del *Kyōgen* y la danza refinada del naciente *Nō*. Así, el *Kyōgen*, se hace inseparable del drama *Nō*, alternando la jocosidad propia con la poesía y elegancia de éste último, poseyendo una forma propia claramente independiente.

La participación de esa farsa mímica en un programa *nō* es indispensable para equilibrar en el espectador la tensión creada por la obra principal. Constituye un punto de contraste con el arte elevado del *Nō*³⁴² gracias a su comicidad basada en el lenguaje coloquial del siglo XVI, una dicción y una gestualidad exageradas. Es una pieza totalmente dialogada, donde dos personajes o dos grupos de personajes se enfrentan entre sí. También en esto contrasta con la obra *nō*, donde hay un único personaje central. La representación es bastante más realista con respecto al simbolismo estético del teatro *Nō*, aunque a los ojos del público moderno resulte también bastante estilizada.

Los intérpretes, todos hombres al igual que en el *Nō*, no siempre hacen uso de máscaras en una pieza *kyōgen*. El caso excepcional para la utilización de la máscara es la aparición del personaje de demonio o *masshajin*,³⁴³ duende o deidad local con aire de comicidad, además de los casos de los personajes que representan a los animales.

En ocasiones puede aparecer el acompañamiento musical. En este caso excepcional, los músicos *kyōgen* se sientan en la tarima lateral, el *za*

³⁴¹ <http://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%8C%BF%E6%A5%BD>.

³⁴² En el contraste entre *Nō* y *Kyōgen* reside el atractivo de *Nōgaku*. Los elementos opuestos como elegancia/vulgaridad, lo clásico/realismo, danza/dialogo coloquial, poesía/prosa, se complementan dándose valor y potenciando el efecto.

³⁴³ まっしやじん
末社人.

designado al coro en una obra *nō*. Las intervenciones musicales son más atenuadas que en el *Nō*.

El vestuario es más sencillo y más realista también, aunque el espacio escénico es el mismo que en una pieza del *Nō*. A diferencia con una obra del *Nō*, los actores del *Kyōgen* utilizan los *tabi* de color amarillo.

Kyōgen tiene sus escritos teóricos al igual que el *Nō*. En 1660 aparece *Warambegusa*, de Ōkura Toraakira.³⁴⁴

Ambos géneros inseparables, el *Nō* y el *Kyōgen*, han evolucionado conjuntamente a partir de las formas primitivas de la época Muromachi ideadas por Fujiwaka, posteriormente conocido como Zeami, protegido del *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu, que en 1374 asistió a una de las representaciones del nuevo género, del que se quedó absolutamente prendado.

Desde muy joven, absorbido por el círculo cultural de la corte y protegido por el *shōgun*, Zeami entra en contacto con los mejores poetas de su momento y recibe la formación clásica más refinada, desarrollando la nueva forma teatral impulsada por su padre, Kan'ami, perteneciente a la escuela de Yamato.³⁴⁵ Profundiza en el estudio de las dos grandes categorías del *Nō*, *Genzai-Nō* y *Mugen-Nō*, resaltando la introspección del protagonista en las obras sobre el mundo ilusorio, uniendo lo lírico y lo épico en la misma pieza. Tras diversas vicisitudes en su camino como actor, director, productor, autor dramático, músico, coreógrafo y teórico de teatro, Zeami se convierte en monje en 1422, fundiendo en su arte las ideas *zen* y el espíritu *bushi*, claramente expuestos en la estética del *Nō* de forma práctica.

Fushikaden, su herencia intelectual, escrita entre 1402 y 1418, es prácticamente desconocida durante siglos, ya que se trata de una serie de escritos de carácter familiar. Con el propósito de conservar en secreto la estrategia de sorprender y emocionar al público en todo momento de la

³⁴⁴ おおくらとらあきら 大蔵虎明 (1597-1662), maestro del *Kyōgen*, a quien le corresponde la autoría del primer y más importante libro teórico de dicho género, 「わらんべ草」.

³⁴⁵ En el momento correspondiente a la actividad de Kan'ami, existen varias modalidades teatrales: *Sarugaku* de la escuela de Omi y de la escuela de Yamato, y *Dengaku*, de menor refinamiento. La escuela de Omi hace hincapié en *yūgen*, mientras que la escuela de Yamato apuesta por *monomane*.

representación, Zeami se dirige a su hijo Motomasa,³⁴⁶ a quien lega sus consejos de llevar la nueva modalidad teatral.³⁴⁷ Insiste en transmitir las enseñanzas secretas “a una sola persona en cada generación”,³⁴⁸ sin tener ésta necesariamente el parentesco consanguíneo con la persona de la que hereda.

Hasta el siglo XX, la figura de Zeami es conocida por el público en general solamente en su calidad de actor y dramaturgo, pero no de teórico del teatro. En este lapso de tiempo no se le reconoce oficialmente como tal fuera del círculo de gente relacionada con el *Nō*. En 1908, *Fushikaden* es descubierto en una tienda de libros de segunda mano. Desde la publicación del doctor Yoshida Tōgo³⁴⁹ de *Colección de dieciséis escritos de Zeami*, en 1909 en Tokio, la obra escrita de Zeami se difunde entre los investigadores y los simples lectores, al margen de la enseñanza secreta de las familias *nō*, que han ido transmitiendo las ideas de Zeami de maestro a alumno durante siglos, siguiendo el postulado de *i shin den shin*.

Actualmente, el género de *Kyōgen* comprende dos escuelas, おくら大戲 (Okura) y いずみ和泉 (Izumi), se utilizan unos treinta tipos de máscaras y el legado dramático consiste de doscientos sesenta obras.

3.3. NINGYŌ JŌRURI

No se puede comprender el milagro del teatro *Kabuki* de forma aislada, obviando las formas teatrales anteriores al año 1603, fecha oficial del nacimiento del *Kabuki*. En los Capítulos anteriores, se ha hecho una breve incursión en el mundo de las artes escénicas que le preceden, como el *Nō* o el *Kyōgen*, también utilizado este último en ocasiones en *Jōruri*. Para ultimar el cuadro de las artes escénicas tradicionales japonesas de las que bebe *Kabuki*, falta por repasar de forma concisa la historia de este género

³⁴⁶ かんぜもとまさ観世元雅 (1401-1432), hijo de Zeami y continuador de la tradición teatral familiar.

³⁴⁷ Zeami adjunta la siguiente nota a sus escritos: “Estos artículos de enseñanza no deben ser expuestos a los ojos de nadie, ni siquiera una ojeada, excepto a los de los artistas con propósito de mejorar” (Zeami, *op.cit.*, p.154).

³⁴⁸ Zeami, *op.cit.*, p.169.

³⁴⁹ よしだとうご吉田東伍 (1864-1918), estudioso japonés, profesor de la Universidad de Waseda (Tokio).

conocido en distintos momentos de la historia del teatro japonés bajo los nombres de *Ningyō Jōruri*, *Ko Jōruri*,³⁵⁰ actualmente llamado *Shin Jōruri*³⁵¹ o *Bunraku*.³⁵² ¿Por qué el *Bunraku*, género en el que el factor humano está en la sombra, dando el protagonismo a la marioneta, se llega a comparar con el *Kabuki*, donde toda la atracción para el espectador se centra en el actor?³⁵³ Quizás, por la cercanía entre los dos géneros, tanto espacial como técnica y lingüística y por una serie de elementos comunes. No se debe olvidar el hecho de utilizar los textos escritos para el *Bunraku* por los actores y dramaturgos del *Kabuki*, sobre todo en el momento cuando el primero estaba viviendo su auge mandando al segundo a una decadencia prematura. Es el tiempo cuando la actividad del público del *Jōruri* consistía en “ir a oír” el mismo, debido a la calidad literaria de las piezas dramáticas.

A recordar que, en el transcurso de esta investigación, no se pretende presentar el patrimonio nacional japonés que no haya tenido trascendencia importante en el mundo de las artes escénicas internacionales. Es sabido que en el teatro contemporáneo español en ocasiones se aplica la técnica del *Bunraku*. Por ejemplo, el *Quijote*, de la compañía l’Om Imprebis, cuyas representaciones tuvieron lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid del 8 de enero al 29 de febrero de 2004, recoge la tradición japonesa de la manipulación del muñeco en las representaciones. No se trata de una técnica calcada del *Bunraku*, sino de una estilización de la misma gracias a la dirección escénica de Santiago Sánchez, quien ha sabido compaginar dentro del mismo montaje diversas técnicas de procedencia multicultural de una forma sabia y sutil.

Una vez completadas las celdas correspondientes a los géneros tradicionales de las artes escénicas en el mosaico teatral japonés, se irá

³⁵⁰ 小浄瑠璃, *Jōruri* antiguo.

³⁵¹ 新浄瑠璃, nuevo *Jōruri*.

³⁵² 文楽.

³⁵³ Las similitudes entre ambas formas de teatro, a las que se suman otras formas como el *Nō* o el *Shimpa* (新派), género surgido en la Era Meiji, se limitan a “una clara separación entre los elementos narrativos y los representativos, entre aquello que se contaba y aquello que se mostraba”, apunta Ángel Quintana (Quintana, A. (Enero 1999:37). Como se verá de forma más extendida, existen tres elementos humanos en una representación del *Bunraku*: el narrador, el manipulador de las marionetas, y el músico. En un esfuerzo común, crean un espectáculo antiilusionista.

buscando la explicación del porqué de un camino tan peculiar que toma el teatro *Kabuki* en el curso de su existencia.

3.3.1. RAÍCES

Una vez analizadas brevemente las dos formas de teatro de actores tradicional japonés, el *Nō* y el equivalente del entremés europeo, *Kyōgen*, se expondrá brevemente el desarrollo histórico del teatro de marionetas *Ningyō Jōruri*. La mezcla de los tres modos de representar el mundo a través del espectáculo da una fórmula base para la creación del soñado por los románticos Teatro Total, el género que lo abarca todo: canto, danza, interpretación, literatura dramática, plástica teatral, donde las pautas de la estética *samurai* y de la estética *chōnin*, se funden y evolucionan. En una palabra, para el *Kabuki*.

En un principio, *Ningyō Jōruri* se instaure como entretenimiento de los comerciantes en Kioto en la misma época en la que nace el teatro *Kabuki*. El espacio de la representación, situado en el lecho seco del río Kamo, es acotado por una palizada construida de cañas de bambú, lo que permite su rápida instalación y el desmontaje. Solamente un tiempo después, una vez consolidado el género, se comienza la construcción de los edificios teatrales con su *yagura*.³⁵⁴ Con el tiempo este género se expande por todo el país, edificándose los teatros estables tanto en Osaka como en Edo.

No se trata de un teatro excepcional en cuanto a la concepción del vehículo de la representación, ya que los espectáculos con muñecos han existido en casi todos los países desde los tiempos más antiguos. En la mayoría de los casos, el muñeco puede ser manipulado directamente con las manos (en este caso se le conoce como guiñol), con cuerdas y alambres (aquí se hablaría de marionetas), o se presenta a través de las sombras. El destinatario principal de este tipo de teatro suele ser el público joven. El teatro de muñecos de Japón tiene otra clase de público. Las obras suelen ser

³⁵⁴ やぐら 櫓, torre en la entrada en la arquitectura clásica.

bastante complejas y se basan en su mayoría en los hechos reales ocurridos en los siglos pasados.

3.3.2. MUÑECO

Actualmente, el tamaño de un muñeco en el *Bunraku* se diferencia notablemente de las dimensiones de un muñeco utilizado en el teatro de *Petrushka*,³⁵⁵ en Rusia, por ejemplo, o del de los muñecos de otros países occidentales. En las épocas anteriores, *Jōruri* utilizaba un telón tras el cual se encontraban los manipuladores de las marionetas que aún no habían alcanzado el tamaño actual. De hecho, solamente había un manipulador por muñeco. Detrás del mismo telón, también invisibles al público, se encontraban un recitador y un músico de *shamisen*. El espectáculo llegó a provocar en el público la ilusión de realidad debido a la perfección técnica. Para evitarlo, el recitador y el músico comenzaron a actuar a la vista del público,³⁵⁶ igual que el manipulador, y las dimensiones de los muñecos han cambiado. En la época contemporánea, éstos suelen oscilar entre 0,90m a 1,35m de altura. Dado que su peso es considerable- las marionetas que representan personajes femeninos pesan alrededor de 6 kilogramos, mientras que la figura del guerrero totalmente ataviado puede llegar a pesar 20 kilogramos-, son manejados por tres hombres, si se trata de un muñeco protagonista, o de una o dos personas si su papel tiene menor importancia.

Cada muñeco que corresponde a un personaje humano masculino tiene partes anatómicas como cabeza, tronco y extremidades fabricadas de madera. Cada miembro se puede separar de los restantes. *Kashira*,³⁵⁷ se fija mediante una vara que surge de la parte inferior del cuello en el centro del *kata-ita*.³⁵⁸ Las caderas se forman a partir de unos aros de bambú. Las extremidades se cuelgan de los hombros mediante cuerdas. En los muñecos que representan hombres o demonios, las caras son movibles: por debajo de

³⁵⁵ Петрушка, uno de los personajes principales en el teatro de muñecos ruso. Se trata de un muñeco-guante, cuyo tamaño se corresponde con el tamaño de la mano del manipulador. Éste se esconde detrás de un telón de la misma manera que lo hacen los manipuladores en *Jōruri* primitivo. Género surgido en el siglo XVII, en Rusia.

³⁵⁶ でづかい, *dezukai*.

³⁵⁷ かしら, *cabeza*

³⁵⁸ かたいた / かたいた, placa de los hombros fabricada en madera.

la cabeza se colocan las cuerdas que permiten incorporar la mímica. En el caso de los muñecos-mujeres, los rostros son fijos y no se fabrican las piernas, ya que no se ven a causa de los largos kimonos.³⁵⁹ El vestuario suele ser espectacular y se cuelga del *kata-ita*.

Como en una obra del *Nō* o del *Kabuki*, existe una rígida clasificación de elementos como, por ejemplo, rostros y vestimentas de los muñecos. En la actualidad, existen alrededor de setenta rostros diferentes. Igual que las máscaras en el *Nō* o el tipo de maquillaje en el *Kabuki*, los rostros de los muñecos pertenecen a las categorías correspondientes a distintos tipos de personajes que forman parte del cuadro humano o sobrehumano de la obra.

3.3.3. FACTOR HUMANO

3.3.3.1. MANIPULADORES

En un principio, el muñeco era manipulado por un solo manejador. En los siglos VII y VIII se trataba de una persona que hacía moverse a los muñecos reclusos en una caja que le colgaba del cuello. Más tarde, hacia mediados del siglo XVI, el espectáculo se perfecciona hasta tal punto que adopta los textos dramáticos del *Nō* y del *Kyōgen*, representándose en los festivales religiosos.

³⁵⁹ Tanizaki (Tanizaki, J., *op.cit.*, p.533), opina que este fenómeno refleja fielmente la realidad de antaño y que se debe a que “[...] la mujer en la antigüedad existía solamente por encima del cuello del vestido y por fuera de las mangas. Las demás partes de su cuerpo estaban escondidas en la oscuridad”. Tanizaki propone la teoría que explica la antigua tradición de afeitarse las cejas y de ennegrecer los dientes de la mujer, ésta última conservada como parte del maquillaje en el *Kabuki*. Según Tanizaki, se trata de llenar de oscuridad todo el cuerpo femenino, la boca incluida, dejando solo la cara en contraste total con las partes oscurecidas. De algún modo, de nuevo se trata de aniquilar la personalidad del individuo, pero también de crear un tipo de belleza contrario al europeo que busca luz. El canon clásico de la belleza japonesa surge de la oscuridad y tiende a diluirse en la misma. Por ejemplo, otra tradición antigua, hoy prácticamente desaparecida incluso del uso de las *geishas*, consistía en pintarse los labios de una pintura color verdoso para ocultar del todo los colores naturales del rostro, dando al mismo una blancura que, en opinión de Tanizaki (Tanizaki, J., *op.cit.*, p.539), “[...] en el mundo de las imágenes [...], sin duda, supera la blancura de la cara de una mujer europea. En las representantes de la raza blanca esta blancura es transparente, perfectamente comprensible y trivial. Pero en una mujer japonesa es sobrehumana en alguna medida. [...] Cuando provocho en mi imaginación la imagen de una cara femenina con esta blancura específica, a la vez imagino el color de las “tinieblas” que la rodea”.

Actualmente la manipulación del muñeco se realiza en colaboración de tres hombres debido al peso de la marioneta. Como en los demás escalones de la sociedad japonesa, en el teatro *Bunraku* existe una estricta jerarquización. Los grados de importancia, de mayor a menor, son los siguientes:

- *Omo-zukai*.³⁶⁰
- *Hidari-zukai*.³⁶¹
- *Ashi-zukai*.³⁶²

El primero de ellos, el manipulador principal, sostiene el peso del muñeco, manejándolo con ambas manos. El proceso de manipulación consiste en introducir la mano izquierda en la abertura de la cadera y aguantar la vara del cuello entre los dedos pulgar e índice, poniendo en acción las cuerdas que mueven los ojos, boca y cejas. Para ello utiliza sus otros tres dedos. Con su mano derecha mueve el brazo derecho del muñeco.

Hidari-zukai se encarga de manejar el brazo izquierdo del muñeco. La posición del *hidari-zukai* en la estricta jerarquía del *Bunraku* es la de asistente del *omo-zukai*. La observación es uno de los méritos y fuente de constantes preocupaciones para el *hidari-zukai*. Dado que los movimientos del brazo izquierdo de la marioneta deben estar en precisa coordinación con los movimientos de la cabeza y del brazo derecho de la misma, el manipulador debe mantener una concordancia perfecta de las posiciones.

La tercera y la última persona de ese equipo de manipuladores se encuentra en la posición más baja dentro de esa microsociedad. De hecho, *ashi-zukai* permanece constantemente agachado, prácticamente oculto a la vista del público. Su área de manipulación son las piernas del muñeco si éste las tiene. *Ashi-zukai* utiliza unos ganchos en forma de “L” que se sujetan a la parte posterior de los talones de la marioneta.

Los manipuladores visten de negro para dar a entender que el único protagonista de la obra es el muñeco. El manipulador no es más que

³⁶⁰ おもづかい.
主使い.

³⁶¹ ひだりづかい.
左使い.

³⁶² あしづかい.
足遣い.

un punto de apoyo para la interpretación de la marioneta. Sin embargo, normalmente se puede ver a *omo-zukai* vestido de *kimono* y con la cabeza descubierta, lo que indica su posición superior dentro del cuadro humano del *Bunraku*. Las túnicas que llevan sus ayudantes son negras y, además de las túnicas, se suelen llevar unos capuchones negros para subrayar la invisibilidad de los manipuladores, pactada entre el público y éstos últimos.

Como en las demás formas teatrales analizadas anteriormente, en el *Bunraku* no se pretende imponer el realismo, más complicado aún de conseguir en una representación donde los protagonistas son manipulados por tres personas que, incluso tras largas jornadas de ensayos y años de aprendizaje, no pueden convertir los movimientos estilizados del muñeco en una copia exacta de la gestualidad de un cuerpo humano auténtico. Sin embargo, a los ojos del público japonés, existe una diferencia entre la interpretación realista, que sí intenta imitar el porte y el comportamiento humanos, y no tan realista, donde los movimientos de las marionetas son altamente exagerados y estilizados.

Al igual que los demás elementos, los movimientos en el *Bunraku* son codificados, no eximen los gestos libres y precisan de una perfecta destreza en el manejo del muñeco. En cierto modo, se repite el sistema de transmisión de los conocimientos *i shin den shin*, ya vista en el *Nō*, común a todo el sistema educativo clásico japonés: años de observación del trabajo del maestro se suceden por la aplicación de los conocimientos adquiridos, que se rigen por una serie de normas detalladas y buscan un alto grado de calidad artística.

3.3.3.2. *TAYŪ. SHAMISEN*

La compenetración de los tres elementos en los que se basa el *Bunraku*- *tayū*,³⁶³ *shamisen*,³⁶⁴ y el muñeco-, debe ser perfecta en su armonía. En cierta manera, partiendo de la combinación de los códigos teatrales que componen el espectáculo de *Bunraku*, se podría hablar de un

³⁶³ たゆう
太夫.

³⁶⁴ しゃみせん
三味線.

ensayo a pequeña escala para el surgimiento del Teatro Total: música, canto, texto dramático narrado, “interpretación”, escenografía, etc.

Sin embargo, no siempre fue así dado que dichos elementos se desarrollan por separado. El *jōruri*, por ejemplo, es creado por monjes ciegos que adaptan musicalmente el poema épico *Heike Monogatari*.³⁶⁵ Una de las partes de la obra, *Jōruri Monogatari*, que describe el romance de la princesa Jōruri, obtiene un éxito tan grande entre el público que hacia el siglo XV el nombre de la princesa se convierte en un término genérico para esta forma poética, semejante al drama épico.

El *tayū*, recitador del *jōruri*, no actúa solo. *Jōruri* normalmente se interpreta acompañado de música de *shamisen*. El músico también conduce la “interpretación” de los muñecos creando una atmósfera determinada en la obra. Las primitivas interpretaciones de *jōruri* se presentaban con acompañamiento de *biwa*,³⁶⁶ hasta que a mediados del siglo XV fue introducido desde las islas Ryukyu (Okinawa) el antecesor del *shamisen* que consistía en una caja cubierta con piel de serpiente, un largo mástil y tres cuerdas. En Japón este instrumento fue modificado, sustituyendo la piel de serpiente por la de gato, y denominado *shamisen*. El instrumento recién llegado desplaza a *biwa*, ocupa su lugar y crea un nuevo tipo de música. La música del *jōruri* no puede registrarse con la notación musical de Occidente. La pauta de la recitación consiste en las anotaciones de la primera representación de una obra por el *tayū* que la interpretó por primera vez. En actualidad, sin embargo, se considera que aún en la obra perfeccionada a través de centenares de representaciones es mejor introducir pequeñas variaciones para dar originalidad individual del intérprete. Comparando con los géneros como el *Nō*, el *Kyōgen* o el *Kabuki*, esta particularidad del *Bunraku* es bastante inusitada.

En definitiva, el conjunto artístico *tayū-shamisen* desempeña el papel de narrador³⁶⁷ cercano en su función al del coro griego: indicar el

³⁶⁵ へいけものがたり 平家物語, obra épica que describe la decadencia de la familia Taira, clan *bushi* que ejercía el poder en el Japón del siglo X.

³⁶⁶ びわ 琵琶, instrumento musical similar a un laúd. Se utiliza por los músicos itinerantes para acompañar sus historias.

³⁶⁷ El valor del papel del narrador en el mundo del espectáculo japonés es indudable. Con la llegada del cine, éste está altamente influenciado por la presencia del mismo, como también

progreso de la obra representada. El *tayū*, utilizando diferentes tonos de voz para los personajes masculinos o femeninos, buenos o malos, conduce el desarrollo de la historia por medio de *monku*,³⁶⁸ y describe la escena a través de la presentación verbal del movimiento, personalidad y psicología de los personajes de la pieza (事, *ji*), a la vez que interpreta el *jōruri*³⁶⁹ en primera persona. En esa época el *tayū* procura expresar el sentimiento de tal forma que el público lo comparta, buscando la identificación del mismo con el personaje.

Años más tarde, hacia finales del siglo XVI, cuando ya había cuajado ese nuevo género poético-musical de entretenimiento puramente auditivo, surgió la idea de incorporar danzas de muñecos para enriquecer el espectáculo, convirtiendo el drama musical en una recreación también visual. Esa unión de los tres elementos obtuvo el nombre de *Ningyō Jōruri*, *jōruri* de muñecos.

3.3.3.3. CHIKAMATSU MONZAEMON

Durante el proceso de consolidación del nuevo género, la figura de *tayū* es esencial para seleccionar los textos que se recitan. Takemoto

por los recursos del teatro tradicional transportados al ámbito cinematográfico. Con respecto a la interpretación del *benshi* (弁士, narrador en las proyecciones de las películas mudas), éste no se integra en el discurso visual y separa lo que se cuenta de lo que se muestra, acercándose de esta manera a la tradición teatral. La libertad que toma con respecto al texto a narrar es tan grande que modifica considerablemente el argumento de la película. Por ello, ya en el año 1923, Kenji Mizoguchi, elimina al narrador de las proyecciones fílmicas, introduciendo los rótulos en sus películas mudas. Este director nipón ha destacado por el gran cuidado de los detalles en la puesta en escena, lo que denota la continuidad de la tradición del *Kabuki*, con el que ha tenido una relación muy especial. En sus numerosas películas aparecen distintas formas del espectáculo tradicional desde el *Bunraku* en *Saikaku Ichidai Onna* (西鶴一代女, *Vida de una mujer galante según Saikaku/La vida de Oharu, mujer galante*, 1952), o el *Kabuki* que sirve de base para el guión de *Zangiku Monogatari* (残菊物語, *Historia de los crisantemos tardíos*, 1939). En cuanto a la parte técnica del rodaje, Mizoguchi utiliza los *travellings* laterales con el perpetuo cambio de la imagen que capta la cámara, algo que le acerca a la idea *zen* de atrapar el momento fugaz a lo largo de la ceremonia religiosa marcada por un *tempo* lento. El tiempo y el espacio se funden, son uno.

³⁶⁸ *Jōruri* no deja de ser una forma musical. La melodía determina la medida de las palabras utilizadas en el 文句, texto.

³⁶⁹ 台詞/言葉.

Gidayū,³⁷⁰ por ejemplo, adopta las obras más representativas del dramaturgo Chikamatsu Monzaemon, el llamado Shakespeare japonés. El propio Gidayū es el responsable de la creación del nuevo tipo de recitado, basado en los estilos existentes, que adopta su nombre y que se convierte en el tipo de recitado de *jōruri* por antonomasia. *Gidayū-bushi* lleva su nombre y se identifica con el propio recitado.

Chikamatsu Monzaemon, por otra parte, procedente de una familia *samurai* de Fukui (antigua provincia de Echizen), comienza su carrera de dramaturgo en el teatro Kaganojo, en Kioto, donde se traslada su familia tras obtener su padre el status de *rōnin*. Más tarde, Chikamatsu compagina el empleo en Kaganojo con la escritura de los textos dramáticos para Gidayū. Se sustituyen los temas religiosos y *jidai-jōruri*,³⁷¹ en boga hasta ese momento, y se inicia la etapa de refinamiento poético-dramático sobre el escenario de *Jōruri*. Chikamatsu, autor del cuerpo principal de la obra dramática del *Kabuki*, cuya primera obra conocida pertenece al género citado,³⁷² desarrolla un género nuevo, *sewa-jōruri*,³⁷³ que observa cierta semejanza con el drama burgués europeo ya que trata de representar la vida moderna del público en general y de los *chōnin* como protagonista. Se introducen los temas puramente humanos como la justicia, el honor, el amor, el conflicto entre la dimensión interior y la exterior de los ciudadanos de a pie, temas desconocidos para ellos hasta ese instante, temas prerrogativa de los nobles.

Al margen de *sewa-mono*, a partir de 1685 Chikamatsu escribe una serie de dramas históricos para Gidayū y su teatro de marionetas Takemotoza, en Osaka. También es autor del prólogo a *Naniwa miyage*,³⁷⁴ donde expone su concepción estética de una pieza dramática, buscando la

³⁷⁰ たけもとぎだゆう 竹本義太夫 (Takemoto Chikugo-no-jo a partir de 1701, 1651-1714), narrador que creó un estilo propio de narración en el teatro de marionetas. A partir de ese momento, los narradores de ese género obtienen el título de *gidayū*.

³⁷¹ じだいじょうり 時代浄瑠璃, dramas basados en la vida de los *bushi*.

³⁷² よつぎそが 世継ぎ蘇我, (*Yotsugi Soga*, *El heredero de Soga*).

³⁷³ せわじょうり 世話浄瑠璃.

³⁷⁴ なにわみやげ 難波土産, *Recuerdos de Naniwa* (1738), recopilación póstuma de los textos en torno a la técnica teatral.

estilización y abogando por la contención e insinuación musical y textual para potenciar lo patético del desenlace.

A partir de 1694, durante más de una década, escribe para el *Kabuki* dejando de lado la producción dramática para el *Ningyō Jōruri*, dado que hacia ese momento el teatro *Kabuki* tiene más popularidad que el teatro de muñecos. El consumidor principal de sus piezas dramáticas es el actor y director Sakata Tōjūrō I,³⁷⁵ cuya interpretación se dirige a resaltar sus atractivos donjuanescos, con lo cual los textos debían apoyar este propósito. Sin embargo, en 1703, una vez abandonado el oficio por Tōjūrō, Chikamatsu vuelve a escribir para el teatro de marionetas sintiéndose infravalorado en el teatro de actores humanos que tratan el texto dramático como punto de partida para la improvisación, llamada a subrayar mejor su talento interpretativo. Otra de las razones por las que deja el *Kabuki* es la estricta jerarquía por la cual el dramaturgo se encuentra varios escalones por debajo del primer actor, con todo lo que ello supone en una sociedad que vive regida por el régimen neoconfuciano. Además, siendo autor de obras dramáticas, no tiene derecho a poner *inban*,³⁷⁶ con lo cual se ve obligado a ganarse la vida por medio de otras actividades.

Hasta su muerte, Chikamatsu se dedica a escribir solamente para *Ningyō Jōruri*, elevando su nivel artístico, que por algunas décadas prácticamente solapa al *Kabuki*, arruinándolo. En el tiempo de la ausencia de Chikamatsu del teatro de muñecos, éste alcanza un desarrollo técnico importante, lo que atrae al público aún más. Además, en el mismo existe la posibilidad de imprimir *maruhon*,³⁷⁷ tras la representación.

Al reiniciar su producción dramática para el *Ningyō Jōruri* en 1703, en la compañía de Takemoto Gidayū, Chikamatsu refuerza el atractivo del *sewa-jōruri*, convirtiéndolo en uno de los primeros ejemplos de Teatro Documento en el mundo: el doble suicidio de un empleado y una cortesana

³⁷⁵ しょだいさかたとうじゅうろう
初代坂田藤十郎 (1647-1709), actor del *Kabuki* durante la Era Genroku, quien ha iniciado la larga tradición del estilo *wagoto*, aunque su propio linaje no haya durado más de un siglo.

³⁷⁶ いんぼん
印判, sello personal.

³⁷⁷ まるほん
丸本, texto dramático completo.

le sirven como fuente de inspiración para *Sonezaki shinjū*,³⁷⁸ estrenada en Takemotoza un mes después del trágico suceso. Desde ese momento, el teatro de muñecos comienza a indagar en el vasto campo del *giri*: el conflicto entre las obligaciones sociales y los sentimientos humanos.

La figura de Chikamatsu Monzaemon, dramaturgo principal de la compañía de Gidayū, hace evolucionar el teatro de marionetas más deprisa: la representación se vuelve más realista. El propio Chikamatsu se muda definitivamente a Osaka, centro económico del país regido por la cultura de los *chōnin*. En Osaka, en el propio 1703, año del regreso de Chikamatsu al teatro de muñecos, Ki-no Kaion,³⁷⁹ discípulo de Gidayū, funda otra compañía similar, potenciando con la recién surgida competencia un desarrollo aún más rápido de dicho teatro.

Ya, tras la muerte de Chikamatsu, autor de 30 obras *kabuki* y 100 obras *jōruri*, en 1727 el muñeco obtiene el movimiento de la boca y de los ojos que puede abrir y cerrar, y hacia el año 1730 los ojos del muñeco también se pueden mover lateralmente. Incluso se llega a mover los dedos de la mano en 1733. Al año siguiente, el muñeco se comienza a manejar por un equipo de tres hombres a la vista del público, cuando antes se trataba de manipularlo una sola persona con sus manos insertadas en el cuerpo del mismo y sostenido por encima de su cabeza, con una escenografía que consistía de una cortina negra. La complejidad de las obras exige una técnica más elaborada. El músico del *shamisen* y el recitador se desplazan desde el centro del escenario hacia un lado del mismo. En 1734 el maestro manejador Yoshida Bunzaburō³⁸⁰ introduce esas innovaciones, y hacia mediados del siglo XVIII los muñecos alcanzan la perfección que conoce el público actual: se mueven incluso las cejas y las manos, el vestuario es espléndido y la escenografía no cede en exquísitez a la de las obras del *Kabuki*.

³⁷⁸ そねざきしんじゅう 曾根崎心中, *Los suicidios de amor en Sonezaki*.

³⁷⁹ きの かいおん 紀海音 (1663-1742).

³⁸⁰ よしだぶんさぶろう 吉田文三郎 (m.1760), manipulador de muñecos, inventor del sistema del manejo de la marioneta por una labor conjunta de tres hombres, en 1724.

3.3.4. DESPUÉS DE CHIKAMATSU

Las obras *jōruri* que han llegado hasta la actualidad pertenecen en su mayoría a la producción dramática de mediados del siglo XVIII. Por ejemplo, *Kanadehon Chushingura*, de Takeda Izumo,³⁸¹ basada en los hechos históricos ocurridos en 1701 y estrenada en 1748, pertenece a ese período histórico que supuso la edad de oro para el teatro de muñecos, desplazando del todo el *Kabuki*. Éste último, impulsado a la lucha por el interés popular, procura solapar a su vez al teatro de marionetas aprovechando las ventajas que tiene un actor humano sobre un muñeco. Los actores calcan los movimientos de las marionetas; se absorben las obras dramáticas escritas para el *Ningyō Jōruri*; se imita el estilo de canto del *tayū*. Mientras tanto, los titiriteros adaptan las ornamentaciones de los famosos actores del *Kabuki* y el espléndido estilo de las puestas en escena de las obras de Chikamatsu para sus representaciones. Pero la competitividad es tan grande que provoca una crisis en el *Ningyō Jōruri*, que por aquel entonces había alcanzado la perfección en cuanto al refinamiento de la obra, de la estructura del escenario y de la elaboración del muñeco. Los teatros empiezan a cerrar uno tras otro.

Posteriormente, se hacen numerosos intentos fallidos de recuperar la popularidad de antaño. Una de las razones de que no vuelva a surgir el esplendor de las épocas pasadas está en que para el teatro de muñecos no se escribe ninguna obra desde el siglo XVIII. El teatro está obligado a repetir las obras antiguas y a copiar las del *Kabuki*. Poco a poco, el *Ningyō Jōruri* se convierte en drama clásico en cuanto a la obra dramática, apoyada por un desarrollo progresivo del estilo de recitación de *tayū*, la interpretación del *shamisen* y la manipulación de los muñecos.

³⁸¹ たけだ いずも 竹田出雲 (m.1747), dramaturgo de *Ningyō Jōruri*, autor de かなでほんちゅうしんぐら 仮名手本忠臣蔵. Esta obra dramática ha tenido trascendencia en el cine japonés gracias a la versión cinematográfica conocida como *47 rōnin*, de Inagaki Hiroshi (いながき ひろし 稲垣 浩, 1905-1980), entre otras. No se trata de la primera ni la única versión cinematográfica del tema. Hoy perdida, *Chushingura*, de Kinugasa Teinosuke (きぬがさ ていのすけ 衣笠 貞之助, 1896-1982), destaca ya en 1932. Mizoguchi Kenji rueda en 1941 *La venganza de los cuarenta y siete samurai*. En general, es un tema recurrente para la cultura japonesa.

Una de las innovaciones que sufre el teatro de marionetas es el cambio de su propio nombre. En el siglo XIX, en Osaka, Uemura Bunrakuken³⁸² procura recuperar el brillo de los tiempos pasados del teatro de muñecos estableciendo el llamado “Teatro de Bunrakuken”, con una sede cambiante. Durante la Era Meiji, su teatro va absorbiendo gradualmente todos los teatros de este tipo que existen en Osaka, obteniendo el nombre de Bunrakuza. Hacia el comienzo del siglo XX, *Bunraku*, que en sus inicios había sido un mero nombre del teatro, se establece como un término general con el que se conoce el *Ningyō Jōruri* en el presente.

Después de la II Guerra Mundial, el *Bunraku* ha tenido numerosas dificultades para mantener su popularidad a causa de los rápidos cambios socio-políticos en Japón. En actualidad sigue existiendo gracias a la ayuda de la Asociación de *Bunraku* que recibe subsidios del Gobierno, de la Prefectura de Osaka, de las autoridades municipales y de NHK (Corporación de Radiodifusión de Japón). Hoy por hoy están en activo veintisiete *tayū*, veinte intérpretes de *shamisen* y cuarenta manipuladores de muñecos.

Para preservar el arte de *Bunraku*, en 1972 se abandona la antigua tradición de transmitir las técnicas de maestro a discípulo. El Teatro Nacional es el espacio donde durante dos años se realizan los estudios, con unas prácticas bajo la dirección de un maestro. La fundación del Teatro Nacional, en 1966, con el establecimiento de las representaciones regulares, hace resurgir las antiguas formas teatrales, el *Bunraku* entre ellas. En 1984 se inaugura el Teatro Nacional de Bunraku de Osaka. Se realizan las giras mundiales del *Bunraku*. El teatro de muñecos visita Inglaterra, Francia, Alemania, Italia, Suecia, Australia, China y España. El Festival de Otoño madrileño, la edición 2005, tuvo la oportunidad de acoger a la compañía Ningyō Jōruri Bunraku Teatro Nacional de Marionetas de Osaka con *Date-musume Koi no hi-ganoko*³⁸³ y *Tsubosaka-kannon Reigen-ki*.³⁸⁴ El teatro de marionetas Ningyō Jōruri Bunraku, que con su nombre hace homenaje al

³⁸² うえむら ぶんらくけん
植村 文楽軒 (1751-1810), fundador del Bunraku a base del género antiguo de *Ningyō Jōruri*.

³⁸³ だてむすめこい ひ かのこ
伊達娘恋緋鹿子, *El amor pasional*.

³⁸⁴ つばさかんのんれいげんき
壺坂観音霊験記, *Milagro en el templo de Tsubosaka Kannon*.

pasado y al presente del teatro y la cultura de Japón, fue proclamado por la UNESCO, en 2003, Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad.

Al margen de ello, algunas obras teatrales de otros países recuperan la técnica del *Bunraku* para sus puestas en escena, como es el caso del mencionado ya *Quijote* de la compañía valenciana l'Om Imprebís. En la obra hay muchos momentos en los que se muestra el desencuentro del mundo rutinario y del misterioso camino del hombre solitario distante a la realidad que le rodea. Y el “momento *Bunraku*”, la escena del sueño de Don Quijote, es uno de ellos. El director de la obra, Santiago Sánchez, opina que Cervantes

Planea la reflexión sobre si aquello era locura o sublimación de una realidad que a Don Quijote no le gusta y que es capaz de transformar. Se le puede llamar loco o se le puede ver como un ser tremendamente lúcido porque a través de su imaginación crea otros mundos mejores que el que le ha tocado vivir.³⁸⁵

La propuesta de Sánchez incita al público a contemplar la manipulación del muñeco que representa al Quijote por parte del mismo personaje de Don Quijote, encarnado por un actor humano, sumido en el ambiente onírico y fantástico del mago Montesinos. A través de la metáfora, se demuestra la lucidez del Quijote que lleva a su reencarnación de la mano del corazón. Mientras tanto, su escudero manipula los pies del muñeco, conservando ambos, Don Quijote y Sancho, la jerarquía del sistema social del *Bunraku*: el escudero a los pies del señor, cumpliendo con el trabajo más duro.

No se busca una demostración estricta de la técnica del *Bunraku*, como tampoco buscan Meyerhold o Brecht un trasplante estético de una cultura lejana al teatro europeo. Como se sabe, romper la cuarta pared impuesta por Stanislavski es uno de los propósitos de las puestas en escena independientes de Meyerhold. Se puede observar una estrecha relación entre la forma utilizada por ambos, Meyerhold e Izumo-no Okuni, de crear la atmósfera de antiilusionismo. Ya en sus inicios, Izumo-no Okuni utiliza el escenario y el espacio del espectador para romper todo tipo de barrera entre

³⁸⁵ Vicente A. (Enero 2004:60).

ambos. Para ello, mientras termina de interpretar *Nenbutsu Odori* (念仏踊り) en el escenario, entre el público aparece un actor que interpreta a Nagoya Sanzō,³⁸⁶ y entabla un diálogo con ella, abriéndose el camino entre los espectadores hasta llegar también al escenario. Una vez en el escenario, toda la compañía comienza una danza popular. Mucho más tarde, cuando el teatro *Kabuki* se institucionaliza, la experimentación característica para su primera etapa acaba desapareciendo, ocupando su lugar una estricta reglamentación de todas sus facetas. Meyerhold, en cambio, emprende el camino a la inversa, buscando ese espíritu de teatro de plaza. En cuanto al *hanamichi*, introduciendo una réplica del mismo en 1924 en su puesta en escena de *El bosque*, de A. Ostrovski, ciertamente se alcanza ese intercambio de energía y una única atmósfera de conjunto con el público. Es decir, el mismo efecto que buscaba Izumo-no Okuni.

En caso de Santiago Sánchez y de L'Om Imprebís, se pretende utilizar una técnica determinada para poder transmitir una serie de nociones, por ejemplo, dar a entender que no se trata de la realidad y para dar la dimensión de metateatro al espectáculo.³⁸⁷

Este ejemplo es uno de muchos de la aplicación de la tradición de la técnica de marionetas japonesa en otros géneros teatrales, lo que indica que en absoluto se trata de un teatro muerto y obsoleto.

CONCLUSIONES

Las fuentes del *Kabuki*, de procedencia extranjera, a la vez que los géneros autóctonos japoneses, no surgen ni existen de un modo independiente en el seno de la cultura clásica nipona. Teñidos de espiritualidad, más sensual en caso de las celebraciones populares, y más intelectuales en caso del divertimento de los nobles, se intercalan a lo largo

³⁸⁶ なごやさんぞう 名古屋山三, personaje legendario del siglo XVI.

³⁸⁷ Edu Borja, actor y maestro de marionetas desde 1984, afincado en Valencia, es alumno de Michael Meschke, maestro sueco de marionetas, fundador de Marionetteatern, en Estocolmo, y conocedor del teatro *Bunraku*. Borja inventa la manipulación del muñeco *Bunraku* por una sola persona. Es el responsable de la construcción de las marionetas en la obra de Sánchez.

de su desarrollo histórico, desplazándose de los pueblos a los palacios y de los palacios a los santuarios. Recorrido un camino largo y no siempre favorable al progreso, unas fuentes avanzan, obteniendo un acabado perfecto y duradero, y otras se diluyen en los géneros más vigorosos, llegando a una fusión completa en el nacimiento de un nuevo género, *Kabuki*. En el mismo, se funden dos tipos de estética, las llamadas estética *samurai* y la estética *chōnin*. En ocasiones, los dramaturgos provienen de la primera clase, impregnando de su estética, cultivada en los palacios, la obra de los *chōnin*. Tal es el caso del *Kabuki* y de *Ningyō Jōruri*, por ejemplo.

Cada uno de los géneros-fuentes cuenta con propias particularidades. Por ejemplo, el *Nō*, la influencia más reconocible en cuanto a la concepción escenográfica al menos en un principio, cuenta con un distintivo importante. Se trata de la peculiaridad de ocultar la silueta del propio cuerpo del actor dentro de las líneas formales del vestuario. Fuertemente apoyado en los estudios teóricos, este distintivo se corresponde con el principio estético del arte del *Nō*, *Jo-Ha-Kyū*. Negando la existencia de la propia persona, el intérprete tiene la capacidad de dar vida al personaje que representa, a la vez que con cada uno de sus movimientos expresa las emociones del mismo y con su danza transmite un sentimiento artístico. En este sentido, *Kyōgen* puede servir de punto intermedio entre el género alto, el *Nō*, y el género bajo, el *Kabuki*.³⁸⁸ Los procedimientos empleados en el *Kyōgen*, tales como vestuario, locución, argumento de la obra, su pretendido ambiente de los campesinos o los *samurai* de bajo rango, evidentemente estilizado para los ojos del receptor noble, preparan el terreno para la puesta en escena del *Kabuki*. Por otro lado, la fuerte influencia de las fiestas populares se mezcla con los cantos búdicos que ponen el origen a las primeras obras del *Kabuki*. Esa fusión naíf de lo elevado y lo bajo, una vez entretejidos los elementos de ambas partes, crea una explosión de color, sonido, fuerza visual e interpretativa, denominada *Kabuki*.

³⁸⁸ Considerados como tales por los profesionales del primero, tales como el mencionado anteriormente Yamaguchi Akira, director del Centro de Investigación del Vestuario del *Nō* (entrevista personal).

CAPÍTULO CUARTO

ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS EN EL TEATRO

KABUKI

INTRODUCCIÓN

El formato de este trabajo permite estudiar una posible viabilidad de la teoría sobre cierta homogeneidad teatral entre Europa y Japón. Es obvio que el teatro oriental y el teatro occidental comparten algunos rasgos a lo largo de la historia, desarrollándolos de forma independiente. La existencia de estas similitudes se hace evidente en el siglo XX cuando se produce la búsqueda de nuevos recursos por parte de los directores europeos, Meyerhold³⁸⁹ entre ellos. La tesina, titulada *Elementos escenográficos del teatro Kabuki en la plástica teatral ruso-soviética en las primeras décadas del siglo XX* y realizada por quien firma esto, fue uno de los primeros pasos

³⁸⁹ Los pintores europeos son los primeros en absorber los recursos del arte pictórico japonés, con su total ausencia de profundidad, sombras y pretensiones realistas. El “otro”, del que se ha hablado ya, es estudiado y transplantado a la realidad europea por Van Gogh, Gauguin, Monet, etc., para su posterior adaptación y conversión. Para Asier Mensuro, “Una posible solución [a la situación creada por el enfrentamiento de dos modelos de sociedad, la superior, occidental, y la inferior, la oriental, a la que necesariamente hay que dominar] la encontramos en las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. Muchos de sus autores recurren a lo diferente, pero, en lugar de convertirse en meros transmisores del “otro” adecuándolo al gusto europeo para que resulte digerible, lo aprehenden para recrearlo según su propia sensibilidad. El “otro” se convierte entonces en vivencia sincera, propia y, por tanto, cercana y comprensible” (Mensuro, A. (Diciembre 2003:107)).

en el estudio de la teoría general del teatro contemporáneo, que incluye elementos de escena internacional. Esta compenetración se cuestiona en la tesina a través del examen de la presunta integración de los recursos que Meyerhold extrae de la puesta en escena del teatro *Kabuki*.³⁹⁰ En absoluto se trata de un caso de curiosidad gratuita por dichos recursos. Toda persona que cultiva el interés por el mundo teatral, abarca en su formación diferentes facetas del mismo, incluyendo el estudio de las prácticas tradicionales de teatro de distintas culturas.

Aunque el interés principal de la investigación actual esté centrado en la plástica teatral, sin embargo, es importante indicar que la evolución de la técnica interpretativa y el desarrollo del espacio escénico van unidos. Ninguno de estos dos elementos fundamentales en cualquier hecho teatral puede evolucionar de forma independiente del otro. De ahí, el estudio previo del mundo meyerholdiano y de sus influencias en el teatro del siglo XX. Por su parte, Brecht adopta, entre otros elementos, el distanciamiento que su maestro, Meyerhold, utiliza en sus puestas en escena experimentales. Meyerhold, conocedor del teatro clásico japonés, traduce al lenguaje contemporáneo lo que los actores japoneses hacen en las obras de Kawatake Mokuami:³⁹¹ a veces comunican a los espectadores sus nombres reales en el transcurso de una obra o en alguna escena recogen un papel que resulta ser un anuncio de la misma obra que se está representando en el momento. La concepción interpretativa en el teatro *Kabuki* se encarga de recordar a los espectadores que éstos están presenciando un hecho carente de toda ilusión. Para ello, los actores se sirven de tales procedimientos como regar al público con el agua, por ejemplo.

En el teatro *Kabuki*, profano y popular, fenómeno de disfrute colectivo y lugar de conexión con los intérpretes, prima la individualidad de cada actor, lo que lo diferencia claramente del *Nō*, noble y sofisticado,

³⁹⁰ Como otros tantos directores que se dedicaron a la investigación (*screens*, de Gordon Craig; espacio tridimensional y rítmico de la escena, de Adolf Appia; espacio escénico funcional, practicable y transformable, de Brecht), Meyerhold, influenciado por *La Commedia del'Arte* y el teatro *Kabuki*, estudia el espacio como un elemento activo, sujeto a modificaciones en cada nuevo trabajo. El espacio es visto como dramaturgia. Es capaz de condicionar y de controlar las acciones físicas del intérprete.

³⁹¹ かわたけもくあみ 河竹黙阿弥 (1816-1893), dramaturgo del *Kabuki*. Escribió en torno a ciento cincuenta obras.

donde ésta no tiene menor importancia, porque el actor es el vehículo de la transmisión del mensaje que contiene el texto. El teatro *Kabuki* aboga por la comunicación entre el actor y los espectadores, donde éstos últimos, mediante la palabra, se le pueden dirigir a lo largo de la representación. Según otra convención del *Kabuki*, cuando se corre la cortina se supone que los actores ya no existen, por ello no se aplaude cuando termina el espectáculo.

En la actualidad, en cada familia del *Kabuki* existen las dieciocho obras favoritas, tradición iniciada en el siglo XIX. De todo el vasto legado centenario de las obras, se había seleccionado cuidadosamente solamente ese número reducido por Danjūrō VII, en 1840. Estas obras representan la esencia del arte del *Kabuki*, según dicho actor, dado que cada gran actor tiene su propia selección de “las dieciocho favoritas” y forma parte de *ie no gei*,³⁹² también conocida como *Oiegei*.³⁹³ El número dieciocho es el número feliz según el credo budista.

La duración aproximada de una obra en su puesta en escena clásica es de siete u ocho horas.³⁹⁴ A partir de 24 de noviembre de 2005, el teatro *Kabuki* es registrado en la lista de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad, de la UNESCO.

4. 1. BREVE HISTORIA DEL TEATRO KABUKI

4.1.1. ORÍGENES DEL TEATRO KABUKI

El teatro *Nō*, influido por el budismo *Zen*, surgido de un ritual, se establece, se desarrolla y se cristaliza como arte oficial de la corte *shōgunat*, como se ha mostrado en los Capítulos anteriores. En contraposición con él y como punto de rebeldía contra una condición social baja y carente de todo respeto por parte de los *bushi*, en el ámbito de los comerciantes y de los

³⁹² いえ げい 家の芸, arte de la familia.

³⁹³ お家芸.

³⁹⁴ En sus orígenes, el entretenimiento duraba todo el día, aunque las obras fueran más cortas. En los casos como este, se juntaban varias obras para que la programación durara el día entero. Esta concepción se debe a las artes escénicas anteriores al surgimiento del teatro *Kabuki*.

“barrios alegres”³⁹⁵ surge una nueva forma de arte: *Kabuki*. Dado que su procedencia, finalidad y necesidad son bien distintas a las del *Nō*, orientado hacia el pasado glorioso de los guerreros, el teatro *Kabuki* representa lo que ocurre aquí y ahora, y cuenta la vida de los mercaderes, su día a día con todos los detalles, hundiendo sus raíces en la cotidianidad, perfeccionándolas y estilizándolas.

Kabuki no hi,³⁹⁶ se celebra anualmente el 20 de enero en el Japón contemporáneo. Esta modalidad teatral, en forma de *fūryū-odori*,³⁹⁷ es presentada por primera vez por la *miko*³⁹⁸ Okuni, del Gran Santuario de la Prefectura de Izumo. En 1603 Okuni llega a Kioto con la célebre danza *Nenbutsu Odori*, que acompañaba los cánticos a Amida representados en todo Japón desde el siglo X. Con el tiempo, este tipo de rito se denominó como *Fūryū Nenbutsu*,³⁹⁹ cuyo nombre implica el carácter de refinada elegancia. Incluso los gobernantes como Oda Nobunaga interpretaban gustosamente esta danza.

³⁹⁵ La dicotomía de la sociedad japonesa del período Edo es reflejada por la teoría de Gramsci sobre el conjunto y la división de una sociedad humana cualquiera. Él habla sobre “una útil distinción analítica entre sociedad civil y sociedad política según la cual la primera está formada por asociaciones voluntarias (o, al menos, racionales y no coercitivas), como las escuelas, las familias y los sindicatos, y la segunda por instituciones estatales (el ejército, la policía y la burocracia central) cuya función dentro del Estado es la dominación directa” (Said, Edward W., *op.cit.*, p.26). Gramsci afirma que la cultura pertenece solamente al ámbito de la sociedad civil que impulsa nuevas ideas. La sociedad política japonesa demuestra que, sin haber suscitado el surgimiento del teatro *Kabuki*, es capaz de adaptarlo a sus necesidades.

³⁹⁶ 歌舞伎の日, Día del *Kabuki*.

³⁹⁷ 風流踊り, danza ritual o danza de la plegaria. Originariamente, el término *fūryū* (風流) se refería a la elegancia de los objetos utilizados en la época Heian, convirtiéndose más tarde en la definición de los desfiles y las danzas en grupo, hasta el período Kamakura. Una de las modalidades, *Ennen Fūryū* (延年の風流), es ligada al arte religioso de los templos. También en el s. XIII se conoce el arte de *Fūryū* como el tipo de teatro que utiliza el vestuario elegante, diálogos elaborados y que es acompañado de música *hayashi*.

³⁹⁸ 巫女, sacerdotisa de un templo *shintōista*, en Izumo. Este tipo de sacerdotisas se dedicaba a efectuar las danzas rituales, *miko-mai* (巫女舞), que perseguían el fin de purificación, además de recoger el dinero para el templo haciendo para ello largos viajes por todo el país. También asistían a los monjes durante las celebraciones de las bodas. Actualmente, tienen una posición social elevada y siguen dedicándose a la danza ceremonial y a la adivinación. Antiguamente, eran las transmisoras del mensaje de los dioses que recibían una vez entradas en trance. Debían de conservar la virginidad, aunque también podían casarse y abandonar el templo. *Chinaya*, la vestimenta tradicional de *miko*, consiste en una *hakama* de color escarlata, una camisa blanca y *tabi*.

³⁹⁹ 風流念仏.

La primera actuación de Izumo-no Okuni en Kioto tiene lugar en Kitano Tenmangū, un templo *shintōista* dedicado a la memoria de Sugawara-no Michizane.⁴⁰⁰ El día oficial del nacimiento de la nueva forma teatral, llamada *Kabuki Odori* por la propia autora, es de 25 de marzo de 1603. Poco a poco Izumo-no Okuni reúne otros intérpretes y surge una especie de *troupe* errante, durante cuyos espectáculos los actores irrumpen en el espacio del espectador, no utilizan las máscaras y se comportan como seres humanos, lo que contrasta vivamente con el comportamiento elevado de los personajes en el teatro *Nō*. El lugar más frecuente para celebrar las representaciones son las riberas secas del río Kamo, y el espacio del espectador no está tan estrictamente delimitado por *shirasu*,⁴⁰¹ que se utilizan para construir la frontera entre el rito sagrado del *Nō* y *kensho*.⁴⁰² El éxito de la nueva forma teatral culmina con la invitación de la compañía a actuar en la Corte Imperial.

El espectáculo primitivo del *Kabuki*, surgido aproximadamente en el mismo marco temporal que el teatro shakespeariano, se basa en una mezcla de las danzas populares con las oraciones e himnos budistas y juegos campesinos, además de la improvisación actoral que transporta la vida cotidiana a las tablas. Más tarde se añaden pequeñas representaciones dramáticas, adaptadas de las obras del teatro *Nō* y se integran las técnicas de teatro de calle. El texto es un elemento más, igual que la música. La música acompaña las canciones y la danza sin convertirse en el fondo obligatorio como en el *Jōruri*. El lenguaje, sin embargo, es más inteligible que el de los textos del *Jōruri*. Hacia 1664 se representa por primera vez una obra en dos actos. Con el tiempo, los actores comienzan a tratar el texto según su parecer, ya que el intérprete es el centro real del espectáculo.

En los siglos posteriores, cuando se revela la situación privilegiada del actor frente a la subordinación del dramaturgo, éste último tiene la obligación de escribir varias versiones de la misma obra hasta que el actor principal se sienta satisfecho con ella. La posición del dramaturgo es tan

⁴⁰⁰ すがわら みちざね 菅原 道真 (845-903), poeta de la poesía escrita en chino, político y estudioso de la Era Heian.

⁴⁰¹ しらす 白州, piedras blancas, similares a las de un santuario *shintō*.

⁴⁰² けんしょ 見所, espacio destinado para el público del *Nō*.

frágil y baja en la jerarquía del teatro *Kabuki*, cuando éste se institucionaliza, que los textos de las obras dramáticas no se llegan a editar hasta la Revolución Meiji, lo que demuestra cuán poco se valora el aspecto literario de una obra. Durante mucho tiempo existe una competencia atroz entre *Jōruri* y el *Kabuki*, pero el teatro de las marionetas finalmente pierde en esta lucha. A causa de ello, a finales del siglo XVIII los mejores dramaturgos pasan de *Jōruri* al teatro *Kabuki*. El triunfo del *Kabuki* llega en 1796 con el advenimiento de Namiki Gohei.⁴⁰³

4.1.2. ESTILOS Y TIPOS DE ESCENA EN EL TEATRO *KABUKI*

En un principio la recién surgida forma teatral se conoce bajo el nombre de *Onna-Kabuki*,⁴⁰⁴ ya que las canciones y las danzas se interpretan por un elenco femenino sin necesidad de la figura del dramaturgo. Su novedad en cuanto a la presencia femenina en el escenario, hecho inusitado no solamente para Asia, sino que también para la Inglaterra isabelina,⁴⁰⁵ por ejemplo, y el erotismo, atraen el entusiasmo de los aficionados al teatro hasta tal punto que se establece una relación estrecha con los “barrios alegres” que dura hasta finales del s. XIX. *Onna-kabuki* se llega a considerar como una especie de prostitución encubierta. De hecho, grupos de prostitutas se dedican a imitar las representaciones de Okuni, ofreciendo sus servicios profesionales tras la función y dando nombre a esta nueva modalidad dentro del género recién nacido, *Yūjo Kabuki*.⁴⁰⁶

Pronto, gracias a la popularidad creciente del teatro de Okuni, el *Kabuki* se extiende por todo el país. Sin embargo, donde más se enraíza es en Osaka y Edo, obteniendo hacia la era Genroku (1688-1703) dos direcciones bien distintas: *wagoto*⁴⁰⁷ y *aragoto*,⁴⁰⁸ además del *onnagata*-

⁴⁰³ 並木五瓶 (1747-1808), dramaturgo del *Kabuki*. Reformador del género.

⁴⁰⁴ 女歌舞伎.

⁴⁰⁵ Las mujeres gozan de este privilegio por poco tiempo. Tras la prohibición *shōgunai*, en 1629, ninguna actriz es vista en un escenario, hasta que el mundo interpretativo teatral ve cómo una mujer se sube al escenario en una obra de *Shimpa*, en 1891.

⁴⁰⁶ 遊女歌舞伎, *Kabuki* de prostitutas.

⁴⁰⁷ 和事.

⁴⁰⁸ 荒事.

gei.⁴⁰⁹ Dado que la población predominante de Kansai (Kioto y Osaka) se dedica al comercio, el estilo del teatro *Kabuki* es más suave, realista y refinado y se denomina *wagoto*. La temática casi siempre gira en torno al pasatiempo cotidiano de la gente común en los “barrios alegres”, donde “se supone que el cliente es el dios visitante, mientras que la *geisha* desempeña el papel de la sacerdotisa”, interlocutora entre la deidad y el público.⁴¹⁰ La imagen del personaje está teñida por *wa*,⁴¹¹ que se refiere a la delicadeza de la naturaleza del mismo, característica estereotipada, sobre todo, de los habitantes de Kioto. Las obras se conocen como *keiseikai kyōgen*,⁴¹² comedias de costumbres que describen esas visitas a *keisei*,⁴¹³ en los barrios de placer. Muchas de las obras fueron adoptadas del *Bunraku*. Sakata Tōjūrō I, conocido por sus papeles de amante, perfeccionó el género de *wagoto* y dejó por escrito sus logros en la investigación del mundo interpretativo. Su obra *Yakusha Rongo*,⁴¹⁴ insiste en el deber del actor de conocer el texto perfectamente ya en el proceso de ensayos, y además aboga por la naturalidad a la hora de interpretar un personaje.

En tanto en Edo predomina el estilo más violento, brillante y rudo conocido como *aragoto*. Tal hecho se debe a que la población principal de la capital es constituida de los *bushi* que rodean la corte *shōgun*, con lo cual la manera de interpretar se adapta al espíritu de los espectadores. Ichikawa Danjūrō I⁴¹⁵ es considerado como creador del estilo *aragoto* por su actuación en el papel de Sakata Kintoki en la obra *Shiten'nō ochigodachi*,⁴¹⁶ representada en 1673. Desde aquel instante, este tipo de interpretación se convierte en la especialidad de la familia Danjūrō. La influencia del *kimpira-bushi*,⁴¹⁷ adoptada del *Jōruri*, ha sido decisiva al configurar este

⁴⁰⁹ おんなげい
女芸.

⁴¹⁰ Masao Yamaguchi, *op.cit.*, p.11.

⁴¹¹ わ
和.

⁴¹² けいせいか きょうげん
傾城買い狂言.

⁴¹³ けいせい
傾城, cortesanas.

⁴¹⁴ やくしゃろんご
役者論語, *Las analectas del actor*.

⁴¹⁵ いちかわだんじゅうろう
市川団十郎 (1660-1704), fundador de una familia *kabuki* que sigue existiendo actualmente. Creador del estilo de interpretación propio.

⁴¹⁶ してんのうおちごだち
四天王権立.

⁴¹⁷ きんぴらぶし
金平節.

tipo de personaje heroico con la fuerza sobrehumana, que se dedica a vencer a los villanos y cuya figura se apoya en los siguientes recursos:

- a) *Kumadori*,⁴¹⁸ que a primera vista permite distinguir al villano del héroe.
- b) *Tsurane*,⁴¹⁹ donde la voz del protagonista debe ser reservada pero a la vez imponente.⁴²⁰
- c) *Mie*.⁴²¹

Las escenas, al igual que los demás aspectos del teatro *Kabuki*, están estrictamente reglamentadas: *nureba*,⁴²² escenas de amor; *koroshiba*,⁴²³ escenas de asesinatos; *semeba*,⁴²⁴ escenas de tortura no exentas de la combinación estilizada de sadismo y erotismo; *yusuriba*,⁴²⁵ escenas de intimidación; *enkiriba*,⁴²⁶ escenas de separación; *kowakare*,⁴²⁷ escenas de abandono de un hijo por parte de sus padres; *shūtamba*,⁴²⁸ escena trágica basada en lamentaciones.

Los dos estilos *kabuki* integran una serie de personajes impensables para la composición refinada del teatro *Nō*: todo tipo de ladrones, traidores, prostitutas y asesinos, en una palabra, los bajos fondos de la sociedad japonesa, hasta que en el año 1866 se publica el edicto que prohíbe representar a los ladrones y a las prostitutas de manera verosímil. Éstos son incorporados totalmente sublimados y elevados a la categoría de héroes y víctimas de esa sociedad, respondiendo de este modo a la

⁴¹⁸ くまどり 隈取.

⁴¹⁹ つらね 連ね, declamaciones.

⁴²⁰ En las épocas anteriores, en el *hanamichi*, a la altura de “siete-tres”, existía una pequeña plataforma, *nanoridai* (名乗り台), encima de la cual el héroe se presentaba al público, es decir, hacía *tsurane*.

⁴²¹ みえ 見得, pose exagerada en el momento de máxima expresión dramática.

⁴²² ぬれ場 濡れ場.

⁴²³ ころばし 殺し場.

⁴²⁴ せめ場 責め場.

⁴²⁵ 強請り場 強請り場.

⁴²⁶ えんき 縁切り場.

⁴²⁷ こわかれ 子分かれ.

⁴²⁸ しゅうたんば 愁嘆場.

etimología del concepto de “*Kabuki*”, de cuya explicación se ocupará el apartado siguiente.

4.1.3. ETIMOLOGÍA DEL TÉRMINO “KABUKI”

En su origen “*kabuki*” es una palabra arcaica, derivada del verbo *kabuku*,⁴²⁹ con la que se determinan las danzas de Okuni y que en un principio se escriben con *hiragana*. Según los caracteres *ateji*,⁴³⁰ con los que se registra más tarde y que no transmiten la etimología actual, se trata de “inclinado hacia adelante”. El significado también implica el sentido de algo extraño, distinto, fuera de la norma, exótico y posiblemente, arriesgado. La actual forma de escritura hasta cierto punto refleja el carácter principal del género. En la lengua japonesa contemporánea, 歌 (ka), significa “canto”, 舞 (bu), danza, y 伎 (ki), arte o habilidad. Con lo cual se puede deducir que se trata de “arte de cantar y bailar”.

Las imágenes de la fundadora del nuevo género teatral suelen transmitir la sensación de extrañeza a causa del atuendo de Izumo-no Okuni. En ocasiones, se la puede ver vestida con unos ropajes masculinos, apoyada en un sable de *bushi*, llevando una daga y una cruz. Este último accesorio no es más que un reflejo de la moda del momento. El exotismo del vestuario atrae mucho más al público masculino, principal consumidor de las obras de *Onna-Kabuki*, que el arte que exhiben sus intérpretes. Los instrumentos musicales como flauta o trompeta se habitúan a llevar colgados en el cuello para suscitar aún mayor grado de sorpresa en el público y para poder utilizarlos en el momento adecuado.

Durante el período Edo, el *Kabuki* también se escribe con los siguientes *kanji*: 歌舞妓. Literalmente, éstos se traducen como “cantante, bailarina, prostituta”, refiriéndose a las mencionadas anteriormente representaciones de las prostitutas profesionales que trataban de seducir al cliente imitando el arte de las actrices.

⁴²⁹ かぶく.

⁴³⁰ 当て字.

4.1.4. SURGIMIENTO DEL ONNAGATA

En 1629, supuestamente por su erotismo y por un sinnúmero de disputas entre los *bushi* de alto rango por las atenciones de las actrices, el *shōgunado* prohíbe la actuación de las danzarinas, designándola como inconveniente para la moralidad pública. Las creadoras del nuevo género teatral son desterradas del mismo. Son sustituidas por hombres jóvenes. El género obtiene el nombre de *Wakashu-Kabuki*.⁴³¹

Los nuevos intérpretes alcanzan también gran popularidad, introduciendo algunos elementos inusitados para el género fomentado por las actrices. Por ejemplo, se implantan ciertos números acrobáticos en el cuerpo principal de la obra. Pero los jóvenes actores son a su vez eliminados en 1651 a causa de la creciente homosexualidad en el entorno que les rodea.

La nueva condición para la perpetuidad del *Kabuki* consiste en contratar solamente a intérpretes masculinos maduros. Todo ello da un impulso para el desarrollo más rápido del nuevo género teatral. *Kabuki* comienza a funcionar como teatro dramático regular, ampliando su gama interpretativa, que ya no abarca solamente al canto y a la danza. Aparecen entonces obras en varios actos. Una vez iniciada la ampliación de la oferta del *Kabuki*, surgen tres géneros:

- a) *Jidai-mono*.⁴³²
- b) *Sewa-mono*.
- c) *Keisei-mono*.⁴³³

Paulatinamente, crece la interrelación con la literatura para poder atraer al público no solamente con la belleza visual sino también con un argumento interesante.⁴³⁴ Dentro de *sewa mono*, género costumbrista, con el

⁴³¹ わかしゅかぶき
若衆歌舞伎.

⁴³² じだいもの
時代物, obras históricas.

⁴³³ けいせいもの
傾城物.

⁴³⁴ Las primeras obras de cuatro actos surgen alrededor de 1664. Una de las probables fuentes para esas obras fue *Shimabara kyōgen* (しまばらきょうげん), una serie de piezas dialogadas sobre la vida del “barrio alegre” Shimabara, de Kioto. Fueron muy populares entre 1655 y 1660.

tiempo destaca *kizewa mono*.⁴³⁵ Estas obras son de corte realista y describen la vida de las clases bajas de Edo. También el mismo grupo comprende *shiranami mono*,⁴³⁶ obras picarescas.

Se perfila el arte de la interpretación y se adopta el telón, con lo que llega el teatro *Kabuki* hasta su forma actual. Ésta comprende la incorporación de los personajes femeninos por los intérpretes masculinos, fenómeno observado por primera vez en la región de Kansai, también responsable del surgimiento de *wagoto*. Es allí donde por primera vez los actores llamados *onnagata* (u *oyama*)⁴³⁷ interpretan los papeles femeninos. Dado que el público ya ha visto el teatro representado por las actrices, a los nuevos intérpretes se les exige el carácter femenino auténtico.

La nueva modalidad teatral se denominó *Yarō-Kabuki*,⁴³⁸ tradición que se ha mantenido hasta nuestros días. El nombre del teatro actual viene del nombre de un peinado masculino llamado *yarō-atama*,⁴³⁹ donde el hombre lleva la frente afeitada.

La prohibición del año 1629 estuvo en vigencia alrededor de 250 años. En este lapso, el arte de la representación de la femineidad por el *onnagata* alcanzó la perfección. Como resultado de ello, se prescindió de las actrices una vez levantada la medida prohibitiva. Además, el arte del *onnagata* había llegado a ser una parte tan integral del *Kabuki* que, privado de este elemento, la cualidad tradicional del mismo podría haberse perdido para siempre. A causa de la ausencia de las mujeres en el escenario, los *onnagata*, partiendo de su condición masculina, se han visto forzados a inventar distintos trucos para transmitir el atractivo femenino, lo que hizo evolucionar al teatro cada vez más deprisa. Por ejemplo, han sido introducidas las pelucas estilizadas y muy adornadas para caracterizar distintos personajes femeninos, porque antes las pelucas se utilizaban solamente para representar a los demonios y a los viejos en las obras adoptadas del *Nō*.

⁴³⁵ きぜわもの
生世話物.

⁴³⁶ しらなみの
白波物.

⁴³⁷ おんながた
女形.

やろうかぶき
⁴³⁸ 野郎歌舞伎.

やろうあたま
⁴³⁹ 野郎頭.

En las épocas pasadas los *onnagata* se veían obligados a llevar la vida propia a la mujer japonesa incluso fuera del escenario: se vestían, cosían en su tiempo libre, celebraban las fiestas de mujeres, se maquillaban, se barnizaban las uñas con un pincel especial, se ponían el colorete rojo en las mejillas, se pintaban en la parte superior de la frente unas sutiles cejas con ayuda de un pequeño pincel. Su voz cambiaba poco a poco: no llegaba a ser falsete, pero se asemejaba a los gorjeos de pájaro. En la calle los *onnagata* iban un paso detrás del *tachiyaku*,⁴⁴⁰ actor que en la obra del teatro *Kabuki* representaba el papel de marido o amante. Ese personaje habitualmente estaba encargado de llevar el peso dramático de la pieza y de ser transmisor del mensaje de la misma por medio de la interpretación que se apoyaba en cierta medida en *mie*.

Todo ello se integraba a la perfección en las líneas antinaturalistas de dicho género. Los actores que interpretaban los papeles femeninos desde la infancia se dedicaban a estudiar la personalidad de mujer, sus ademanes, su forma de ser, sus maneras y encantos con tal de conocerla mejor que pueda alcanzarlo cualquier mujer auténtica y reproducirlo con mayor refinamiento que cualquier actriz. Se trataba de convertirse en una mujer, pero una mujer perfecta tradicional vista a través de los ojos de hombre, mujer que no existe más que en la imaginación masculina, y todo ello “servía para crear en otros hombres una especie de abstracción de la femineidad que, en cierto modo, compendia su esencia mejor de lo que mujer alguna podría haber hecho”.⁴⁴¹

Si de por sí la vida de la mujer japonesa era reglamentada en todos sus aspectos y oprimía la personalidad,⁴⁴² más aún lo era cuando se trataba de representar a la femineidad misma. Frente a los personajes masculinos, ataviados con unos ropajes formados por interminables cantidades de tela que les hacían mas grandes y más anchos, los personajes femeninos iban vestidos, peinados y maquillados de tal forma que parecían unas muñecas de

⁴⁴⁰ たちやく
立ち役.

⁴⁴¹ Masakatsu Gunji (1987:29).

⁴⁴² Para demostrar el grado de su amor hacia el cliente, las cortesanas le daban diversas promesas de amor que consistían de, por ejemplo, dejarse arrancar el cabello o las uñas. También se tatuaban, escribían las promesas de amor con la propia sangre o, incluso, se cortaban un dedo que servía de talismán para el enamorado.

porcelana, y su manera de andar donde las rodillas se chocaban entre sí se conseguía mediante los doce cinturones (aparte de *obi*, ^{おび} 帯) que sujetaban las prendas.

Actualmente la especialización en un tipo de personajes, prácticamente se ha extinguido. En diversos momentos históricos de la vasta geografía mundial es conocida también, por ejemplo, en el teatro basado en la improvisación, centrado en el texto y denominado *La Commedia dell'Arte*. Sin embargo, la esencia de ambos géneros teatrales es diferente por la presencia femenina en el escenario en el último. Incluso en los períodos históricos anteriores, el actor, el pilar del hecho teatral *kabuki*, podía a veces cambiar de *yakugara*,⁴⁴³ y más en la época contemporánea, cuando los actores hacen tanto los papeles masculinos como femeninos en función de las necesidades de la producción. El sistema de especialización “es común en períodos de transición desde el teatro de improvisación de un actor hasta las compañías teatrales profesionales”, según el Profesor Kawatake Toshio.⁴⁴⁴

Jan Kott, en su estudio comparado de *Bunraku* y *Kabuki*⁴⁴⁵ pone un ejemplo interesante sobre la imitación de la mujer en el teatro:

Cuando se pide a una actriz que actúe como una mujer, camine como una mujer, se siente como una mujer, sorba té como una mujer, ella se sorprenderá al principio, y después preguntará: “¿Pero *qué* mujer?” La femineidad existe sólo dentro de los ojos del hombre, lo mismo que lo negro existe sólo para los blancos. En el prefacio de *Los negros*, Genet escribió: “Pero, ¿qué significa realmente lo negro? Y sobre todo, ¿qué es el color?” La femineidad sólo puede ser interpretada por un hombre.

⁴⁴³ やくがら 役柄.

⁴⁴⁴ Kawatake, Toshio: *El estilo y belleza del Kabuki*. 3. *Los actores y su arte*, <http://www.japonartescenicas.org/teatro/generos/antiguomedieval.html>.

Kawatake Toshio (河竹 登志夫), autor de numerosos estudios en el campo del teatro *Kabuki*, acompañó durante más de cuarenta años (desde las primeras representaciones en EE.UU. en la década de los 60 hasta la gira en Hong Kong, en 1996), a las compañías de dicho género en calidad de consejero literario en sus giras internacionales. Durante las mismas ha hecho una multitud de estudios de carácter sociológico, incluyendo los cuestionarios acerca de la obra que se representaba al público.

⁴⁴⁵ Kott, Jan (1987:34).

En la filosofía occidental del siglo XX hay quien opina que la realidad ontológica de la mujer es distinta a la del hombre.⁴⁴⁶ La mujer vista por un hombre no es la misma mujer que la que es vista por una mujer.

Todas estas reflexiones incitan a analizar brevemente el papel de la mujer en la sociedad japonesa desde el período Edo, marco del surgimiento del *Kabuki*, hasta la época actual.

4.1.5. MUJER COMO GRAN AUSENTE EN EL TEATRO KABUKI

Como se ha visto en los Capítulos anteriores, el papel del ser humano es estrictamente reglamentado en la sociedad regida por el neoconfucianismo. El papel de la mujer, independientemente de la clase social a la que pertenece, se reduce a estar en el segundo plano con respecto a la figura masculina. En las artes escénicas tradicionales, las bellas damas son interpretadas por los actores. En el *Kabuki*, los papeles femeninos sufren un importante proceso de estilización a lo largo de los siglos, alcanzando un nivel de femineidad imposible de transmitir por una mujer.

El nombre de Izumo-no Okuni se relaciona con la autoría del *Kabuki*. La figura femenina, rápidamente sustituida por el *onnagata*, no vuelve a aparecer en los escenarios japoneses hasta la llegada del teatro europeo en el siglo XIX.

A partir de la eliminación de la mujer en el *Kabuki*, el *onnagata* ha desarrollado la técnica de representar la femineidad, observada cuidadosamente durante varias generaciones de actores y de pintores japoneses. Es al mismo tiempo un encanto y una burla, una adoración y una humillación, una idealización y el deseo. Se trata de una femineidad doblemente ambigua, vista a través de los ojos de un hombre.

El erotismo que observa espectador del *Kabuki*, según diversas fuentes es refinado en comparación con la interpretación atrevida y carente de calidad artística del elenco femenino del siglo XVII. Pero, dado a que se había creado una confusión en cuanto a la autenticidad de diversas compañías que utilizaron el nombre del *Kabuki* para promocionarse,

⁴⁴⁶ Así opina Edith Stein (Santa Teresa Benedicta de la Cruz O.C.D., 1891-1942), santa y mártir de la Iglesia Católica, pensadora judío-alemana, asesinada en un campo de concentración nazi.

probablemente, cualquier afirmación al respecto sea dudosa. En el *Kabuki* actual se insinúa más de lo que se muestra en tanto en cuanto al erotismo o a la muerte. Ésta última está ligada estrechamente a la crueldad, y ambas ejercen una fascinación erótica mucho más fuerte que el erotismo mismo. Todo ello tiene sus raíces en el sistema de obligaciones analizado anteriormente. El ballet, esa base de una pieza del *Kabuki*, es un sistema de obligaciones impuestas al cuerpo. Por otra parte, la crueldad transformada en rigor se vuelve ceremonia. El erotismo ritualizado y la crueldad concebida como una rigurosa ceremonia, están enraizados profundamente en las tradiciones no solamente del teatro, sino de toda la cultura japonesa. La vida en sí no tiene ningún valor, como tampoco lo tiene la muerte.

Al fijarse en la relación lógica que existe entre la sociedad, la familia y el teatro, se puede ver que la doctrina confuciana se traduce en el esquema jerárquico del teatro *Kabuki*. Se trata de una sociedad confuciana en miniatura donde el padre (el emperador) es el actor principal, y el miembro más reprimido de la sociedad es la mujer, el *onnagata* en el *Kabuki*.

La situación de la mujer en el ámbito teatral cambia en la época Meiji. La ley discriminatoria para las mujeres es suprimida. Sin embargo, las actrices no aparecen en el escenario tradicional, encontrando su sitio en los géneros nuevos, ya que el espíritu de renovación del teatro *Kabuki* no va más allá de las reformas formales. En otras palabras, los nuevos teatros se inauguran por sus directores vestidos de frac y corbata; se utiliza el gas para iluminar la sala; en el patio de butacas aparecen las sillas, pero el alma misógina del teatro sigue siendo intacto.

Mientras tanto se introduce el teatro occidental para civilizar a la élite urbana. Uno de los pioneros de este género es un ex policía y activista radical llamado Kawakami Otojirō.⁴⁴⁷ En 1900-1901, realiza una amplia gira por Europa y Estados Unidos con su esposa, Sada Yacco.⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ かわかみ おとじろう 川上 音二郎 (1864-1911), actor japonés casado con una ex-*geisha* convertida en actriz con la que recorre el mundo. Murió en escena.

⁴⁴⁸ さだやっこ 貞奴 (1871-1946), actriz y bailarina japonesa, una de las primeras actrices quienes actuaron a la par con los actores masculinos.

París conoce el supuesto género del *Kabuki* en 1900, en la Exposición Universal. La *tourné* europea convierte a Sada Yacco, una antigua *geisha*, en la “Duse” japonesa.⁴⁴⁹ Partiendo de la imposibilidad de representar un verdadero *Kabuki*, ella se presenta a los fascinados europeos⁴⁵⁰ una versión bastante falseada del mismo, y posteriormente, a la audiencia japonesa, su versión del teatro occidental. A pesar de la desaparición de la ley discriminatoria y del permiso especial del emperador, los actores japoneses no le permiten actuar con ellos en ninguno de los géneros tradicionales japoneses a causa de su condición de mujer.

Aunque su intento de conquistar la escena del *Kabuki* haya fracasado, Sada Yacco, junto a Kawakami, marca una fecha de revolución en la historia del teatro japonés, abriendo el camino a las actrices japonesas que a lo largo del siglo XX procuran ganar su justo sitio en el escenario del teatro *Kabuki*. La lucha es desigual. En vano se realizan numerosos intentos de anulación de la tradición secular, trasnochada ya desde el punto de vista humano y de política de sexos. Los más famosos *onnagata*⁴⁵¹ consideran ser los únicos sujetos capaces de representar la femineidad, y no aceptan la introducción de las mujeres sobre la escena.

Por otra parte, los mismos espectadores japoneses no admiten la presencia de las actrices en el escenario del *Kabuki*, no aceptando la vuelta a los orígenes de este género, propuesta por las nuevas leyes, y haciendo fracasar las representaciones en las que participan las mujeres.

A pesar de la resistencia de los puristas, sin embargo, tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial, se funda Ichikawa Kabuki-za, una compañía de *Kabuki* compuesta a partir del elenco femenino íntegro. A

⁴⁴⁹ Duse, Eleanora, actriz italiana (1859-1924). Hija de actores, rivalizó con Sara Bernhardt en París y recorrió triunfalmente los teatros de Europa y América, interpretando obras de Dumas, Giacosa y Sardou. D’Annunzio escribió para ella *La ciudad muerta* y *La Gioconda*, obras que representó con gran éxito en cuanto a su interpretación, aunque éstas supusiesen para ella una ruina económica total.

⁴⁵⁰ Sada Yacco conquista en Moscú tanto a Stanislavski como a Meyerhold con sus dotes de gran actriz. A la vuelta a su país natal, tendrá que contentarse con papeles en los nuevos géneros como el *shimpa* y el *shingeki*, en los que trabaja con su marido y compañero de escena, Kawakami Otojiro.

⁴⁵¹ Los *onnagata* se ven los más afectados de todo el gremio de actores por la supresión de la ley discriminatoria. La aparición de la mujer en el teatro tradicional aniquilaría la tradición familiar secular y el medio de vivir para los *onnagata* profesionales. Por otro lado, el teatro *Kabuki* clásico apenas evoluciona en la actualidad. Una vez llegado a la condición de teatro total, se ha cristalizado para no admitir cambios que podrían destruirlo. El caso de Ichikawa En’nosuke III se analizará más adelante.

partir de 2003, en el distrito Pontochō,⁴⁵² antiguo barrio del placer en Kioto, frente a Minami-za, se erige una escultura que representa a Izumo-no Okuni.

4.1.5.1. CONSOLIDACIÓN DE LA FIGURA DEL ONNAGATA

A finales de 1700 se reúne una serie de artículos sobre la práctica y la estética del *Kabuki*. Algunas de las *Analectas* son vigentes incluso en la actualidad. Los *Cien artículos sobre el escenario*, de Kashagata Sugi Kuhe, y *Las palabras de Ayame*, de Yoshizawa Ayame I,⁴⁵³ explican numerosos secretos que conservan las familias de actores. Éste último ofrece el siguiente proceder para los *onnagata* profesionales:

La primera de las célebres reglas del Ayame para el comportamiento del *onnagata*: desde el punto de vista práctico es obviamente más eficiente para un actor que se especializa en roles femeninos mantener la “personificación” en la vida cotidiana y el efecto sobre aquellos que lo encuentran fuera del escenario era de aumentar en ellos la admiración por el propio arte.⁴⁵⁴

En uno de los artículos se realiza un estudio comparativo de cómo andan las mujeres y cómo lo hacen los hombres. Este estudio anatómico afirma que las mujeres mueven primero su pierna derecha cuando empiezan a caminar y los hombres la izquierda.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que a pesar de la altamente desarrollada técnica del *onnagata*, el teatro tradicional japonés no se interesa por la figura de la mujer, no le da importancia más allá de ser ésta un objeto sexual, pero no un sujeto profesional-, intelectual- y sexualmente activo y válido.

Como en cualquier tipo de lucha, en las artes existen los vencedores y los vencidos. La presencia de la mujer idealizada, representada por un *onnagata*, es una visión de los vencedores apoyada en los tratados teóricos y en la benevolencia del público. Es la versión oficial

⁴⁵² ぽんとちょう
先斗町.

⁴⁵³ しょだい よしざわ あやめ
初代 吉沢 菖蒲 (1673-1729), actor de *Kabuki*, considerado el mejor *onnagata* de su momento. Durante dos años interrumpió su carrera de *onnagata* para actuar en calidad de *tachiyaku*. Sin embargo, no tuvo éxito y volvió a actuar como *onnagata* hasta el final de su carrera artística. Autor de 菖蒲草.

⁴⁵⁴ Savarese, N.(1992:255).

de la historia de los sexos, mientras que la versión de las vencidas nunca ha sido escrita por las mismas.⁴⁵⁵

4.1.5.2. MUJER EN EL KABUKI ACTUAL

La única vía para una mujer de subirse a un escenario del *Kabuki* es la participación en el *Kabuki* aficionado. Por ejemplo, en un pequeño pueblo japonés, Hinoemata, situado a unos 150 km al norte de Tokio, se ha desarrollado una variedad rústica de teatro *Kabuki* que se representa durante los festivales y las fiestas del pueblo. Quizás, debido a que Hinoemata se encuentra tan aislado, las tradiciones se mantienen sin cambios durante 200 años, pasando de generación en generación.

El *Kabuki* de ese pueblo es importado por los lugareños que iban a Edo para ganar dinero. Al asistir a algunas representaciones, llevan la idea de hacer el *Kabuki* en su pueblo, simplificándola a causa de las condiciones con las que cuentan. Como en el resto de los caminos espirituales y profesionales, prima *i shin den shin* para transmitir la técnica. Por ello, las familias del pueblo, involucradas en este entretenimiento, mantienen la tradición de hacer el *Kabuki* a su manera, ensayando en casa en los ratos libres del trabajo del campo.

A principios del siglo XX se funda el Grupo Teatral Chiba-no-Hanakoma-za que sigue existiendo en la actualidad, formado tanto por los actores, como por las actrices. En el *Kabuki* tradicional los papeles femeninos se siguen interpretando por los actores masculinos, pero en el *Kabuki* rural a nadie le parece extraño que actúen las mujeres.

¿Qué ocurre entonces con la escena profesional? ¿Por qué en un pueblo de la Prefectura de Fukushima son admitidas las mujeres, y en el Kabukiza, no? Quizá, la razón se encuentre en los medios con las que cuentan ambas modalidades del *Kabuki*. En el pueblo el Grupo Teatral Chiba-no Hanakoma-za no tiene remedio por falta de intérpretes, y por ello éstos se admiten sin distinción de sexo. Se trata de no dejar morir a la

⁴⁵⁵ El papel de la mujer en la sociedad patriarcal ha sido descrito cinematográficamente por Mizoguchi en *Saikaku Ichidai Onna* (西鶴一代女, *Vida de una mujer galante según Saikaku/La vida de Oharu, mujer galante*, 1952). La degradación de la protagonista desde un puesto en la corte imperial hasta el barrio de prostitutas retrata el destino de la mujer nipona como mercancía y/u objeto sexual de los hombres.

tradición. El *Kabuki* tradicional, sin embargo, ya no está en peligro de extinción, protegido por el gobierno. De hecho, la presencia de las mujeres es totalmente inútil, ya que los *onnagata* siguen existiendo. Aunque ya vayan cediendo el terreno a los actores más versátiles, su poder es aún suficientemente fuerte como para que no acepten la presencia femenina. Por ello, las actrices se ven reducidas casi siempre a los escenarios de los teatros no tradicionales y a las versiones aficionadas del *Kabuki*.⁴⁵⁶

4.1.6. ESTABLECIMIENTO DEL TEATRO KABUKI

A lo largo de la historia, el teatro *Kabuki* ha sufrido una evolución extensiva y continua que le hizo alcanzar un estado de clásico refinamiento que se puede apreciar en la actualidad. Aunque no tan floreciente como en otros tiempos, en el período Heisei, que se inicia en 1989, el teatro *Kabuki* conserva amplia popularidad entre el pueblo, y aún ahora atrae la atención de grandes auditorios.

El profesor Kawatake Toshio desglosa la historia del *Kabuki* de la siguiente manera:

- 1) Origen y primeros desarrollos (de comienzos a mediados del s. XVII).
- 2) Establecimiento de la forma teatral con diálogos (de finales del s. XVII hasta la primera mitad del s. XVIII).
- 3) Expansión a través de adaptaciones de *Bunraku* (de mediados hasta finales del s. XVIII).

⁴⁵⁶ En el mundo cinematográfico la situación de la mujer es similar, al menos a principios del siglo XX. El primer cine japonés no admite la presencia femenina, ya que la tradición teatral es transportada a los platós por los *oyama* que tardan años en ceder. En los años 20, a causa del surgimiento del *gendai-geki* (現代劇, películas de temática contemporánea), una de las productoras más importantes del momento, Nikkatsu, despide a dieciocho de sus *oyama*, entre ellos el mencionado anteriormente Teinosuke Kinugasa que se pasa al bando contrario convirtiéndose en realizador. El despido de los intérpretes levanta una huelga en la compañía provocando el inicio de una carrera sólida y brillante de Kenji Mizoguchi, encargado de la realización de *Ai ni Yomigaeru Hi* (愛に甦る日, *El día en que vuelve el amor*, 1923). Es el momento cuando este director nipón impulsa definitivamente la presencia femenina en cine, consolidándose como uno de los más célebres retratistas del mundo femenino en el medio cinematográfico.

4) Maduración del *Kabuki* de Edo (de finales del siglo XVIII hasta la Restauración Meiji de 1868).

5) Modernización (desde la Restauración Meiji hasta el presente).⁴⁵⁷

Respetando este planteamiento histórico, es preciso tener presente el ambiente en el que se establece el teatro *Kabuki*. Durante el período Edo, en cuyo transcurso tuvo lugar gran parte del desarrollo del teatro *Kabuki*, la diferencia entre la clase guerrera y la gente común fue observada más rígidamente que en cualquier otra época de la historia de Japón. En 1629, se asientan los deberes y las responsabilidades de los *bushi* por medio de *buke shohatto*.⁴⁵⁸

En aquellos días, el arte del teatro *Kabuki* era cultivado principalmente por los comerciantes. Estos habían alcanzado una creciente preponderancia económica, pero debieron permanecer en la escala socialmente inferior, puesto que pertenecían a la clase común. Quizás, para ellos el teatro *Kabuki* resultaba de mayor significación como manifestación artística mediante la cual podían expresar sus emociones bajo la situación social reinante. En consecuencia, los temas fundamentales de las obras del teatro *Kabuki* se basan en conflictos entre la humanidad y el sistema feudal. La humana cualidad de este arte constituye, en gran medida, el motivo por el cual conquistó tan perdurable popularidad entre el público de aquellos días manteniéndolo hasta la actualidad.

4.1.7. PERSONAJES MASCULINOS EN EL *KABUKI*

La tendencia de tener cada cosa en su sitio, propia al pensamiento *taoísta* y posteriormente al *Zen*, impulsa una severa jerarquización de la sociedad japonesa con una perfecta estructuración de todas las células que

⁴⁵⁷ <http://www.japonartescenic.org/teatro/generos/antiguoymedieval.html>

⁴⁵⁸ 武家諸法度, una serie de edictos realizados por la iniciativa del gobierno para controlar con mayor eficacia las actividades de los súbditos.

la componen, sin olvidar de los gremios o el sistema familiar. Los personajes ficticios no se salvan a la forzosa clasificación. Con la institucionalización del teatro *Kabuki*, surgen varios arquetipos masculinos. Dado que se ha estudiado ya el papel de la mujer representada por el hombre, queda por ver la clasificación de los personajes que componen el mundo de los hombres. Éstos se dividen en dos grupos de protagonistas que posteriormente tendrán continuidad en el cine nipón:

- a) *Nimaimé*,⁴⁵⁹ que se caracteriza por su debilidad, sumisión y una potente vida afectiva en la que mantiene un rol pasivo. En el *Kabuki* este arquetipo se conoce como *wagoto*, aunque también se puede encontrar a estos personajes de segunda línea en otros estilos de dicho teatro.
- b) *Tachiyaku*, cuya característica principal es la virilidad, el despotismo, la tiranía, la violencia. El *Kabuki* denomina a este tipo de personajes como *aragoto* y su lugar en el programa de mano está en la primera línea.

Además de esos dos grupos de personajes, dentro de cada uno existe la subdivisión. Entre los personajes menores, se puede distinguir a los que vienen mencionados a continuación:

- a) *Jitsugoto*,⁴⁶⁰ grupo de personajes valientes y desgraciados, cuya vida transcurre bajo la mala estrella, pertenece a *aragoto*.
- b) *Sammaime*,⁴⁶¹ personajes de tontos, se sitúan en la tercera línea del programa de mano.

En cuanto a los villanos, éstos se someten a la siguiente clasificación: *jitsuaku*,⁴⁶² villano irremediable; *irogataki*,⁴⁶³ rival en el amor;

⁴⁵⁹ にまいめ
二枚目.

⁴⁶⁰ じつごと
実事.

⁴⁶¹ さんまいめ
三枚目.

⁴⁶² じつあく
実悪.

⁴⁶³ いろたき
色敵.

iroaku,⁴⁶⁴ una especie de Don Juan; *hagataki*,⁴⁶⁵ villano de menor importancia, etc.

4.1.8. FUENTES PRINCIPALES DEL TEATRO KABUKI

Una característica importante del teatro *Kabuki* es su condición de teatro incluyente y acumulativo. Nacido en 1603, incorporó partes de muchas formas teatrales existentes en Japón. Entre las artes tradicionales, de las cuales el teatro *Kabuki* ha extraído técnicas escenográficas y repertorio, se encuentran el drama *Nō* y las piezas *Kyōgen*, o interludios cómicos, presentados entre las funciones del teatro *Nō*. En la actualidad, el número de japoneses que aprecia el verdadero *Nō* es mucho menor que el de los que tienen predilección por el teatro *Kabuki*. Las obras de este último, adaptadas o inspiradas en ocasiones en las del *Nō*, gozan de amplia popularidad y constituyen una parte esencial de todo el repertorio del teatro *Kabuki*.

Otra fuente de la cual el teatro *Kabuki* ha bebido es el teatro de títeres, conocido generalmente como *Bunraku*, cuyo desarrollo fue más o menos paralelo al del primitivo *Kabuki*. En este último se ha dado siempre mayor importancia al actor que a ningún otro aspecto del arte, como por ejemplo, el valor literario de la obra. A principios del siglo XVIII, algunos de los grandes escritores, incluyendo a Monzaemon Chikamatsu, dejaron el teatro *Kabuki* bajo el dominio de los actores que trataban los textos dramáticos en función de su ego interpretativo y su desbordado divismo, modificando las piezas según su antojo e improvisando a menudo. Los dramaturgos se volcaron en el teatro de títeres, donde su genio creador gozaba de mayor libertad y respeto. Como resultado de ello, hubo un período durante el cual los títeres eclipsaron a los actores, y el *Bunraku* superó en popularidad al teatro *Kabuki*. Para hacer frente a esta competencia, el teatro *Kabuki* adaptó prácticamente todas las obras escritas para el teatro de títeres, ejerciendo una importante reelaboración de los textos dramáticos originales para dar una oportunidad a los actores de lucir su talento

⁴⁶⁴ いろあく.
色悪.

⁴⁶⁵ はしたき.
端敵.

interpretativo. A causa de ello, en la actualidad, más de la mitad del repertorio convencional del teatro *Kabuki*, exceptuando un grupo de dramas danzados, tiene su origen en el *Bunraku*.

En definitiva, en cuanto a su procedencia, existen tres tipos de obras en el teatro *Kabuki*:

- *Gidayū kyōgen* o *maruhon kabuki* (*maruhon mono*), tanto obras dramáticas como piezas danzadas, adaptadas del *Bunraku*.
- *Nō-torimono*,⁴⁶⁶ igualmente, obras dramáticas y obras danzadas (*matsubame mono*),⁴⁶⁷ adoptadas del *Nō* y *Kyōgen*.
- Obras originales del teatro *Kabuki*, obras de danza incluidas (*henge buyō*),⁴⁶⁸ danzas de transformación).

Aunque el *Kabuki* se haya iniciado con los cantos búdicos, éstos parecen no tener mayor importancia en cuanto a la influencia posterior.

4.1.9. CONDICIONES SOCIALES DEL DESARROLLO DEL TEATRO *KABUKI*

En la época más temprana del desarrollo del teatro *Kabuki* se conocía a los actores como *kawarakojiki*,⁴⁶⁹ mendigos de las riveras del río. Su posición social durante en período Edo era extremadamente baja. Por otra parte, el pueblo les apreciaba y seguía las modas, el lenguaje y el comportamiento que impulsaban los intérpretes del *Kabuki*.

En los siglos XVII-XVIII, existían ciertos reglamentos relacionados con la comida, las viviendas, las telas y los diseños de la ropa, que controlaban la vida de Japón hasta la llegada de la Era Meiji. Por supuesto, estas leyes controlaban también las telas que se utilizaban para el vestuario del teatro *Kabuki*, así que por utilizar la seda o el brocado los artistas podían acabar en la cárcel. A la hora de salir del distrito teatral, los

⁴⁶⁶ のう
能とりもの.

⁴⁶⁷ まつばめもの
松羽目物..

⁴⁶⁸ へんげぶよう
変化舞踊..

⁴⁶⁹ かわらこじき
河原乞食.

actores estaban obligados a llevar un sombrero de zarzo para indicar el rango social y la profesión a la que pertenecían.

Existían leyes que regulaban el contenido de las piezas que podían afectar a los espectadores desde el punto de vista moral o político. Desde 1644 los dramaturgos tenían prohibido mencionar los nombres reales y describir la actualidad cuyos protagonistas serían los representantes de la clase dominante. Por ello los creadores de las piezas del teatro *Kabuki* se veían obligados a refugiarse en el pasado, a mezclar la realidad con la ficción, a cambiar los nombres de los personajes, los lugares de acción, etc., para poder hablar del presente de forma metafórica. Es el momento cuando empiezan a surgir distintos géneros del *Kabuki*.

La jerarquía dentro del mundo teatral del *Kabuki*, se componía de modo piramidal:

- a) *Zamoto*,⁴⁷⁰ propietario.
- b) *Zagashira*,⁴⁷¹ primer actor.
- c) *Tachiyaku*,⁴⁷² actor que se especializa en los personajes masculinos.
- d) Los demás actores.
- e) *Tatesakusha*,⁴⁷³ dramaturgo principal, y los ayudantes de mismo.

La contratación de los actores era de un año, y la temporada comenzaba en octubre tras el anuncio de los elencos por parte de los propietarios de los teatros. La primera representación de la temporada, *kaomise kyōgen*, se encargaba también de la presentación de los nuevos actores que acababan de entrar en la compañía. *Hatsuharu kyōgen*⁴⁷⁴ se ponían en escena hacia el Año Nuevo; *yayoi kyōgen*⁴⁷⁵ se representaba en

⁴⁷⁰ ざもと ざもと
座元 (座本).

⁴⁷¹ ざがしら
座頭.

⁴⁷² たちやく
立役.

⁴⁷³ た さくしゃ
立て作者.

⁴⁷⁴ はつはるきょうげん
初春狂言.

⁴⁷⁵ やよいきょうげん
弥生狂言.

marzo. El verano se aprovechaba para restaurar los edificios teatrales, con lo cual la temporada se interrumpía de mayo a agosto. Sin embargo, el flujo de obras teatrales no se paraba del todo: el lugar de los actores principales, que se encontraban en este momento de vacaciones, era ocupado por los actores secundarios. *Bon kyōgen*⁴⁷⁶ se representaban en torno al festival *Obon*,⁴⁷⁷ cuando se recordaba a los ancestros. El mes de septiembre se caracterizaba por las “obras de otoño”. Con todo esto se ve claramente que la oferta teatral del *Kabuki* seguía de cerca el ciclo anual con sus festividades y otros acontecimientos sociales.

Los últimos años del período Edo están marcados por varios intentos de reformar el país, incluido el teatro. En 1841 Mizuno Tadakuni,⁴⁷⁸ el consejero principal del *shōgun*, propuso las Reformas Tempō, cuyo fin más importante fue potenciar la agricultura japonesa, reorganizar el comercio y reconstruir la moral pública mediante la instauración de la simplicidad de la vida cotidiana y la prohibición de los gastos desorbitados. Tadakuni consiguió que los grupos de teatro abandonasen el centro de Edo y que se mudasen a los suburbios de la capital para disminuir la cantidad de espectadores. El gobierno recordó a los actores del teatro *Kabuki* su baja posición social y les prohibió contactar con los demás ciudadanos. A partir de ese momento los actores debían vivir en determinadas zonas, sin lujo, y no podían salir de gira. En 1843 se propuso cerrar los teatros del todo. Sin embargo, este proyecto no se llegó a realizar a causa del prematuro fracaso de las Reformas.

⁴⁷⁶ ほんきょうげん
盆狂言.

⁴⁷⁷ ほん
お盆.

⁴⁷⁸ 水野忠邦 (1794-1851), político japonés, célebre por una serie de innovaciones en la política, vida social y la economía del país, conocidas como las Reformas Tempō (天保の改革, se inician en 1842). Tras el fracaso de las mismas, Mizuno Tadakuni dimite.

4.2. ELEMENTOS ESTÉTICOS

4.2.1. MIE E INTERPRETACIÓN VOCAL

Una técnica especial del teatro *Kabuki* conocida como *mie*,⁴⁷⁹ es quizás la que más concuerda con el principio de la belleza formal. Es empleada en ciertos momentos culminantes o cuando el primer actor pone fin a una obra, haciendo una pausa momentánea en pose pictórica, mirando fijamente y cruzando sus ojos. Este singular tipo de actuación constituye un ejemplo de la tendencia del teatro *Kabuki* a dar la máxima importancia a la belleza estética. A veces el *mie* se puede producir por un grupo de actores al final de una escena en *jidai-mono*. En este caso el grupo hace un cuadro que representa la acción detenida, *hippari-no mie*.⁴⁸⁰ Otra opción de realizar el *mie* es *emen-no mie*,⁴⁸¹ imagen congelada de un grupo de actores alineados de cara al público. Este tipo de *mie* se practica al final de *jidai-mono*. El origen de esta técnica está en las estatuas budistas, que representan a Buda en las poses exageradas y con la mirada casi agónica.

Aún cuando no se trata de realizar un *mie*, las poses de los actores deben estar siempre estilizadas para evitar romper la armonía creada mediante el conjunto de códigos teatrales empleados en el *Kabuki*. Existen las siguientes categorías de esa codificación de las poses, gestos y movimientos que componen un calculado efecto visual:

- a) *Tachimawari*,⁴⁸² escena de lucha.
- b) Su variedad *antō* o *danmari*,⁴⁸³ desplazarse manteniendo la actitud de silencio o lucha en el marco temporal nocturno cuando el escenario está plenamente iluminado.
- c) *Roppō*,⁴⁸⁴ la gestualidad de las manos, llena de simbología reglamentada tanto en el *Nō* como en el teatro *Kabuki*. Asciende

⁴⁷⁹ 見得, ^{みえ} mostrar la mirada.

⁴⁸⁰ 引張の見得, ^{ひっぱり みえ}

⁴⁸¹ 絵面の見得, ^{えめん みえ}

⁴⁸² 立廻り, ^{たちまわ}

⁴⁸³ 暗闘 o 黙り, ^{あんとう だんま}

a los *mudras*, lenguaje sagrado de las manos procedente de la India.

En el teatro *Kabuki* clásico no existen movimientos libres. La forma plástica de la interpretación de los actores del teatro *Kabuki* está basada en la técnica de la danza tradicional japonesa. Pero en el teatro *Kabuki* todos los movimientos (*kata*), las poses (*kamae*), y los intervalos (*ma*), están dramatizados y representan acciones en parte mímicas, en parte danzadas, que llegan a su momento culminante en *mie*. Es consabido que todos estos elementos están, teóricamente, férreamente cristalizados. Sin embargo, los actores de renombre los pueden modificar ligeramente sin destruir el dibujo principal. También en cierto momento se han creado *kata* para un personaje determinado.

Con este tipo de recursos interpretativos, se produce la representación figurada de la realidad (*mitate*), utilizada ampliamente tras la prohibición del gobierno Tokugawa de incorporar la época del momento con sus consiguientes personajes, evitando de este modo las críticas desde el escenario. Sin embargo, mediante los signos específicos, el artista siempre ha burlado al poder. El teatro *Kabuki* no iba a ser menos. Una vez trasladada la trama a los períodos históricos anteriores, se amonestaba a los personajes conocidos contemporáneos sin reparo.

La formalización del aspecto vocal es también característica para la interpretación del teatro *Kabuki*. Aún en la obra popular, esencialmente realista, el principio de la exposición oral no es el del naturalismo, sino el de elocución idealizada. En consecuencia, el texto de las obras del teatro *Kabuki*, los largos monólogos en particular, tienen una cadencia que oscila entre el canto y la conversación corriente, sometiéndose al ritmo dominante de “siete-cinco”. Esto es aún más exacto cuando, como ocurre a menudo, los diálogos y monólogos son recitados con acompañamiento musical. De este modo, la acción coincidente sobre el escenario se torna todavía más rítmica, con un movimiento que asume una apariencia similar a la de una forma modificada de danza.

4.2.2. CONCEPCIÓN CROMÁTICA

La belleza espectacular constituye otra de las características fundamentales de una pieza del *Kabuki*. En realidad, el montaje, las vestimentas y el maquillaje del teatro *Kabuki* son reconocidos generalmente por la gente de teatro como los más profusos y extravagantes del mundo. Puede decirse que la actual popularidad del teatro *Kabuki* se debe en gran medida a su belleza plástica. Para atrapar la atención del público, a pesar de una débil concepción dramática de la obra, se recurre a convertir el espectáculo en un prodigio basado en un elaborado esquema de colores.

La importancia del color dentro del ámbito artístico tiene sus raíces en la cultura nipona, que comprende la expresión de los sentimientos o de las ideas a través de la asociación de cada color con un concepto concreto. En el teatro *Kabuki*, producto de la cultura popular autóctona, se aboga por los colores brillantes reflejados en el arte de *ukiyo-e*, humano, con el *kumadori* sobre la piel del intérprete. Al contrario de la sutil expresión cromática en el teatro *Nō*, que asciende a la importada cultura budista. Ésta, a su vez, aboga por la sencillez característica para la ceremonia del té, con un trasfondo divino, y la presencia de una máscara.

4.2.2.1. ILUMINACIÓN

La iluminación forma parte de la gran paleta de colores. Para ello, actualmente se utilizan los efectos y los elementos técnicos más perfectos del mundo teatral, aunque hasta finales del siglo XIX las representaciones tenían lugar solamente de día, porque la utilización de las lámparas y las velas estaba prohibida por el gobierno para evitar los incendios. Pero a partir de finales del siglo XIX, en el teatro *Kabuki* se empieza a utilizar el gas y más tarde, la luz eléctrica. Sin embargo, Kanamaruza (Kotohira, Shikoku), incluso hoy día aprovecha la luz natural apoyada por la luz de las velas.

La convención que se utiliza en el teatro *Kabuki* llega tan lejos que un “combate en oscuridad se representa con todos los focos encendidos. Esta pantomima fue tomada del *Kabuki* por Erwin Piscator y Bertolt Brecht.

La oscuridad vista con plena iluminación es la oscuridad más teatral que existe. Es la oscuridad representada.”⁴⁸⁵

4.2.2.2. MAQUILLAJE

En el *Kabuki*, *keshō*⁴⁸⁶ más interesante y original es *kumadori*. Para conseguirlo, se pintan las líneas, que se diferencian por su forma y color, sobre una base blanca de polvo de arroz. El objetivo del *kumadori* consiste en marcar con *kuma*, sombra, las líneas naturales de la cara, y además en dar una expresión determinada al personaje. Los *kumadori*, no realistas y de gran fuerza de expresión, suelen provocar enorme efecto teatral propio del *Kabuki*. *Kumadori* surge en 1673 en Edo y es aplicado por Ichikawa Danjūrō I por razones puramente técnicas: los teatros se iluminan con antorchas que dan muy poca luz. Por esa razón, hace falta marcar mucho el maquillaje para que el público le pueda apreciar bien, cosa que hace Danjūrō I, utilizando las líneas rojas y negras y fundando una ya larga tradición de maquillaje *aragoto*. También es probable que la aplicación exagerada del maquillaje se deba a la antigua tradición extendida en toda Asia de utilizar el maquillaje llamativo durante distintos procesos rituales, liturgia y teatro incluidos. Por otra parte, las estatuas budistas pueden haber sido una fuente de inspiración no solamente para la técnica *mie*, sino que también para *kumadori*.

Al obtener mucho éxito, éste se convierte en una de las características del *aragoto*, guerrero con una fuerza sobrenatural. Igual que en otros códigos estables del teatro *Kabuki*, en *kumadori* surgen distintos tipos según el color (rojo, azul, negro), y la forma, que persisten en el *Kabuki* actual, donde se han conservado unos cien patrones de este tipo de maquillaje.

En el teatro *Kabuki* existe la tradición de regalar a los espectadores, o a los protectores, la huella de las líneas del *kumadori* hecha de la cara del

⁴⁸⁵ Kott, Jan, *op.cit.*, p.33.

⁴⁸⁶ 化粧, maquillaje.

actor sobre papel o seda. Esta huella se llama *oshiguma*,⁴⁸⁷ y se utiliza como decoración.

Sin embargo, el maquillaje del *onnagata* tiene otro carácter. El actor pega una tela gruesa sobre sus cejas, luego se envuelve la cabeza con una tira de seda o de algodón,⁴⁸⁸ y se cubre la cara con la crema. Más tarde, mediante un pincel, aplica la pintura blanca sobre la cara, cuello y espalda. Después, con las manos o pinceles, se maquilla los párpados, nariz, cejas, pómulos, sienes y orejas con las pinturas roja, negra y verde. En el teatro *Kabuki* no hay maquilladores, y los actores se maquillan a sí mismos. El maquillarse uno mismo significa prepararse mentalmente para realizar el papel y entrar en la piel del personaje.

Cuando el maquillaje está terminado, viene *ishōya*⁴⁸⁹ y viste al actor con el traje femenino que corresponde con el papel de éste. Luego *tokoyama*⁴⁹⁰ trae la peluca. El actor se aprieta las orejas con las manos. Mientras tanto, el peluquero le coloca la peluca. Ésta se distingue por un tamaño y un peso elevados a causa de los adornos numerosos que lleva insertados.

Al terminar de vestirse, el actor se maquilla las manos y las piernas hasta las rodillas con pintura blanca. Al salir del camerino, se pone los zapatos del personaje.

En el maquillaje femenino el *kumadori* se utiliza solamente para caracterizar a los personajes sobrenaturales: espíritus malignos, hechiceras, demonios, etc. Aparte de los tipos de maquillaje aquí nombrados, existen pequeños detalles, como los dientes pintados de negro, que son exclusivos para las mujeres casadas, para los dueños de las casas de prostitución y para las mujeres malvadas.

⁴⁸⁷ おしぐま
押隈.

⁴⁸⁸ はふたえ
羽二重, *habutae*.

⁴⁸⁹ いしやうや
衣装屋, encargado de la guardarropía.

⁴⁹⁰ とこやま
床山, peluquero.

4.2.2.3. VESTUARIO Y PELUQUERÍA

Los trajes de las piezas clásicas del teatro *Kabuki*, al igual que el maquillaje, subrayan el carácter del personaje y no pretenden mostrar la realidad histórica.

Para cada rol existe un traje determinado. Por ejemplo, el traje femenino de seda roja, bordada con hilos de oro y plata, está destinado a una joven perteneciente a la alta aristocracia.

Existen trajes que significan la pobreza. Los *rōnin* y los nobles arruinados llevan este tipo de vestimenta. Los hombros y los faldones de estos trajes se cubren con manchas de diversos colores que significan los remiendos, eso sí, muy estilizados. Hay trajes cuyo peso llega a ser de 25 kg.

El vestuario masculino muchas veces se inspira en el traje del período Edo.

Los atavíos ceremoniales incluyen pantalones tan largos que los actores se los pisan y parece que están pulimentando el suelo. De ahí la manera especial de andar, levantando la pierna, para sacudirse la pernera del pantalón. Este traje histórico, que parece inventado por un malévolo sastre de teatro, fue impuesto a los indomables señores feudales por la etiqueta de la corte. Enredados en las perneras de sus propios pantalones, estaban tan indefensos en las mansiones del emperador como las marquesas con sus golos de encaje sobre los suelos de mármol de Versailles.⁴⁹¹

Para conseguir mayor espectacularidad, el teatro *Kabuki* ha creado una serie de trucos que permiten a los actores cambiar el traje sin abandonar la escena, a la vista del público. Uno de los modos se denomina *hikinuki*,⁴⁹² cuando el actor, ayudado por el asistente, se quita el traje superior, confeccionado de piezas varias, para quedarse con aquél que lleva por debajo de éste. Este método se utiliza mucho en las escenas de batalla. Su finalidad consiste en mostrar el cambio de personalidad del personaje. Otro truco, *bukkaeri*,⁴⁹³ utiliza las costuras superiores en los hombros y las mangas que se hacen de tal manera que en el momento previsto el ayudante del actor tira de los hilos y la parte superior del traje cae hasta la cintura,

⁴⁹¹ Kott, Jan, *op.cit.*, p.34.

⁴⁹² ひきぬき 引抜, desvestirse.

⁴⁹³ ぶ かえ 打っ返り.

mostrando el traje inferior de un color distinto al del superior. A menudo en el mismo momento se cambia el peinado del personaje.

Otro elemento que tiene mucha carga visual es la peluca. Por supuesto, la utilización de las pelucas está codificada. En el teatro *Kabuki* existen centenares de tipos de pelucas. Hay dos tipos principales: las pelucas masculinas y las pelucas femeninas.

En las piezas clásicas, las pelucas están estilizadas hasta tal punto que tienen muy poco que ver con la realidad. Lo mismo ocurre, como se ha comentado anteriormente, con el maquillaje y el traje del teatro *Kabuki*. Sin embargo, en las piezas contemporáneas existe mayor parecido con la vida real.

4.2.3. ELEMENTOS ACÚSTICOS

4.2.3.1. SHAMISEN

Como se ha señalado anteriormente, la música es un elemento imprescindible para el arte del teatro *Kabuki*. La parte musical de una obra del teatro *Kabuki* se compone a partir de las intervenciones de *hayashi*, *geza*,⁴⁹⁴ o *kagebayashi*,⁴⁹⁵ y *chobo*.⁴⁹⁶ En cuanto a las formas musicales, el teatro *Kabuki* utiliza las siguientes:

- *Gidayū bushi*,⁴⁹⁷ estilo proveniente de *Ningyō Jōruri*.
- *Shimoza ongaku*,⁴⁹⁸ cuando los músicos tocan en *kuromisu*,⁴⁹⁹ se trata de música de fondo y se compone del canto, música de *shamisen* y los instrumentos de viento y de percusión.
- *Debayashi*,⁵⁰⁰ música incidental, también conocida como *degatari*,⁵⁰¹ acompañamiento al descubierto.

⁴⁹⁴ げざ
下座.

⁴⁹⁵ かげばやし
影囃子, música interpretada tras escena.

⁴⁹⁶ チョボ.

⁴⁹⁷ ぎだゆうぶし
義太夫節.

⁴⁹⁸ しもざおんがく
下座音楽.

⁴⁹⁹ くろ
黒みす, cuarto para los músicos en *Shimote*.

En el teatro *Kabuki* se utilizan los instrumentos musicales japoneses exclusivamente. La base de la estructura de *debayashi*, orquesta principal en el teatro *Kabuki*, se encuentra en la de *hayashi*,⁵⁰² la orquesta tradicional del *Nō*. De hecho, en un principio la orquesta *kabuki* se colocaba en el mismo lugar que la del teatro *Nō*, hasta recibir un lugar distinto con el desarrollo del espacio propio. Una vez en *geza*, la música recibió el nombre de *geza ongaku*.⁵⁰³ *Debayashi* incorpora los instrumentos musicales del teatro *Nō*: *kotsuzumi*, *otsuzumi*, *taiko* y *nōkan*,⁵⁰⁴ flauta *nō*. Pero aun cuando en el teatro *Kabuki* se utilizan diversos tipos de instrumentos, tanto para acompañar el canto o en forma independiente, el principal de ellos es *shamisen*.⁵⁰⁵ De aquí que el cuerpo musical del teatro *Kabuki* sea denominado música de *shamisen*. El intérprete principal de *shamisen* coordina la música y hace las veces de director de orquesta. Además de unos diez intérpretes de *shamisen*, unos ocho cantantes y unos seis intérpretes *tsuzumi* (つづみ), está un intérprete *taiko*. A veces en la orquesta se incorpora el *koto*,⁵⁰⁶ instrumento antiguo que requiere estar de rodillas al músico. Entre los instrumentos de percusión que se utilizan en el teatro *Kabuki*, uno de los más importantes es *kotsuzumi*. Al levantarse el telón en una obra histórica o popular, se da comienzo a la ejecución musical. La música sirve como *leitmotiv* de la pieza, además de dar pie a la entrada del

⁵⁰⁰ でばやし
出囃子.

⁵⁰¹ でがた
出語り.

⁵⁰² La orquesta, adoptada del *Nō*, que con el paso del tiempo se ha convertido en la parte integral de *geza*, la orquesta que queda invisible al público, tocando en un cuarto situado en la parte izquierda del escenario. Aparte de *hayashi*, *geza* incorpora al *shamisen*, un cantante y un sinnúmero de elementos para crear el fondo de efectos sonoros. *Chobo* interpreta la música narrativa (*jōruri*), sobre todo el estilo *gidayū bushi*.

⁵⁰³ げざおんがく
下座音楽.

⁵⁰⁴ のうかん
能管.

⁵⁰⁵ El *shamisen* llega desde las islas Ryūkyū alrededor de 1570, y en un principio es adoptado para acompañar las actuaciones de las danzarinas y las cantantes ambulantes. Este instrumento musical está construido con una estructura de madera cubierta con una piel de animal tensada. Las tres cuerdas, que se extienden desde la caja hasta el extremo del mástil, son rasgueadas con la ayuda de una púa grande, aunque en su inicio se tocaba con un uñero pequeño. Otra de las técnicas es rasguear las cuerdas con los dedos de la mano izquierda en lugar de utilizar la púa, lo que produce un timbre más agradable. La habilidad del *shamisen* para crear gran variedad de tonos es su característica más peculiar.

⁵⁰⁶ El *koto* (琴), una especie de arpa horizontal. Tiene trece cuerdas de seda y mide unos 180cm. El músico rasguea las cuerdas con uñeros de marfil que coloca en los dedos pulgar, índice y medio, de la mano derecha.

actor. Con el acompañamiento musical, el intérprete realiza su diálogo e interpretación. Tratándose de un drama danzado, los músicos están en el foro a la vista del auditorio, y la música desempeña un papel mucho más predominante. La notación musical aparece por primera vez en *Shichiki Taizen*, en 1685.

4.2.3.2. GIDAYŪ

Gidayū es el término con el que se denomina a una persona, el narrador, o a la forma de narración, cuya procedencia se encuentra en el teatro *Jōruri*. El nombre se debe a Takemoto Gidayū, creador y primer intérprete de este estilo de narración, mencionado anteriormente. En el teatro *Kabuki* a menudo es denominado como *chobo* o *tayū*. *Chobo*, término aparecido hacia 1713, combina la incorporación de un texto y la interpretación de *shamisen*. El papel de *gidayū* es cercano al del coro griego, y sus comentarios son muy importantes. Incluso puede recitar parte del texto. Sobre todo esto ocurre en las obras adaptadas del *Bunraku*. Dado que ese género carece de actores humanos, las descripciones de los lugares y el texto son interpretados en tercera persona por los *tayū*. En el *Kabuki*, sucede lo propio con esas obras: los espectadores escuchan el diálogo que se completa con las descripciones del estado psicológico de los personajes.

Maruhon, el texto, se sitúa frente al o a los *tayū*. Su aspecto es de una libreta llena de anotaciones, referentes a los acentos y entonación, hechas con tinta. El nombre onomatopéyico de las mismas es *chobo-chobo*, lo que da lugar a que la plataforma donde se coloca el *tayū* se denomine como *chobo yuka*.⁵⁰⁷ En el caso de las obras adoptadas de *jōruri* u piezas danzadas, es donde se instala *gidayū*.

La métrica utilizada en el teatro *Kabuki* es de cinco-siete sílabas, asciende a los documentos literarios japoneses más antiguos como *Kojiki*, y es el ritmo profundamente arraigado en la cultura nipona.

⁵⁰⁷ チョボ^{ゆか}床.

4.2.3.3. *HYŌSHIGI*

Además de la música propiamente dicha, en el teatro *Kabuki* se utilizan diversas clases de efectos de sonido cuyo fin consiste en transmitir los sonidos relacionados con las condiciones climáticas, por ejemplo. También se llega a reproducir el sonido de lluvia o de las olas marinas por medio de los palillos de distintos tipos de madera que en un sólo tambor pueden hacer tal efecto.

Además, el instrumento más característico del teatro *Kabuki* es el *hyōshigi*,⁵⁰⁸ tablillas de madera de roble de unos 30cm de largo, también conocidas como *ki*.⁵⁰⁹ Su propósito consiste en señalar el comienzo y el fin de una pieza del teatro *Kabuki* y los momentos culminantes de la misma.

En sus inicios, *hyōshigi* se utilizaban para acompañar la recitación de los sutras. Posteriormente, se introduce en el teatro *Kabuki* con su sonido, que es repetido rítmicamente en forma de *staccato*. Las tablillas de madera también son utilizadas durante la representación como instrumento musical de percusión.

Una persona especial se dedica a dar vida a *hyōshigi*. Es el llamado *kyōgen sakusha*.⁵¹⁰ Antiguamente, *kyōgen sakusha* se dedicaba a la dramaturgia, aunque en la actualidad su labor se asemeja más bien a la labor de un regidor y entre sus obligaciones está hacer sonar dos veces *ki* cuando los actores llegan al teatro. De nuevo golpea *ki* dos veces diez minutos antes del comienzo del espectáculo, y hace una ronda por los camerinos de los intérpretes justo antes del comienzo del mismo. Esta ceremonia obtiene el nombre de *mawari*.⁵¹¹ El siguiente paso consiste en dar la señal a los músicos, y el próximo, el de dar comienzo al espectáculo y la retirada de la cortina.

A lo largo de la representación, *kyōgen sakusha* acompaña todos los cambios sustanciales con el sonido de las tablillas, debiendo coincidir en el ritmo con esos cambios, evitando adelantarse o retrasarse a los mismos.

⁵⁰⁸ ひょうしぎ
拍子木.

⁵⁰⁹ き
木.

⁵¹⁰ きょうげんさくしゃ
狂言作者.

⁵¹¹ まわ
回り.

Todo en una obra *kabuki* tiene que estar perfectamente coordinado, por ello en las giras internacionales, por ejemplo, los miembros del equipo japonés se encargan en ocasiones de llevar a cabo las acciones dentro de una obra que se está representando para su perfecta realización. Aunque habitualmente esas acciones en el terreno japonés no les corresponden.⁵¹²

Aparte de *ki*, se utilizan *tsuke*.⁵¹³ Un *ōdōgukata*,⁵¹⁴ vestido de negro, se coloca en la parte derecha del escenario, a la vista del público, con *tsuke* y *tsukeita*⁵¹⁵ delante. Su función consiste en enfatizar aquello que sucede a los personajes durante el desarrollo de la obra.

Como conclusión, indicar que la música tradicional japonesa comprende tres tipos: instrumental, teatral y cortesana, e igual que los estilos dramáticos se divide en dos:

- a) *Nagauta*,⁵¹⁶ procedente de Edo.
- b) *Kamigata nagauta*,⁵¹⁷ originaria de Kioto y Osaka.

Si la segunda tiene su comienzo en los hogares, la primera nace en y para el teatro y se basa en la interpretación de *shamisen*.

4.3. PERFECCIONAMIENTO DEL EDIFICIO TEATRAL DEL *KABUKI*

La era Tokugawa comprende el nacimiento y el desarrollo de todos los aspectos del teatro *Kabuki*, la distribución espacial entre otros. En ese período histórico se cuenta con tres teatros en Edo: Nakamuraza, Ichimuraza y Moritaza. En Kioto hay dos edificios teatrales del *Kabuki*: Kita-no Shibai

⁵¹² El profesor Kawatake lo explica con la coordinación natural del ritmo de la respiración que se crea a lo largo de la historia en cada grupo étnico, y que no coincide con la respiración de otros grupos, por ello conseguir el *ma*, el mayor distintivo del ritmo interno de una obra *kabuki*, representado por el sonido de *ki*, resulta imposible una vez llevado a cabo por los extraños. Kawatake, Toshio, *op.cit.*

⁵¹³ つけ.

⁵¹⁴ おおどうぐかた
大道具方.

⁵¹⁵ つけいた
付板, tabla de madera.

⁵¹⁶ ながうた
長唄.

⁵¹⁷ かみがた
上方, 長唄.

y Minami-no Shibai. En Osaka también existen numerosas edificaciones teatrales del *Kabuki*.

Durante su desarrollo, el espacio arquitectónico del teatro *Kabuki*, una vez establecido el edificio teatral del mismo, se va puliendo. Al principio los espectadores se colocan al aire libre. En 1717 se incorpora el techo, y el teatro llega a tener una imagen más contemporánea. Además, se consigue tener las representaciones en los días de lluvia, hecho inviable antes de la aparición del tejado, que anteriormente sólo cubría el escenario y *sajikiseki*.⁵¹⁸ Sin embargo, dado que el escenario se vuelve más profundo y más ancho, se va perdiendo la relación directa con el público que existía anteriormente, hasta que se comienza a utilizar el derivado del antiguo *hashigakari*, el *hanamichi*.⁵¹⁹

La Revolución Meiji cambia drásticamente el desarrollo histórico del país. El teatro *Kabuki* parece tener un aspecto anacrónico en medio de los cambios político-sociales. Incluso, surge la opinión de aniquilarlo como un resto de la época anterior. Durante y después de la Restauración Meiji la sociedad japonesa impulsa el nacimiento de *shingeki*, el nuevo arte teatral.⁵²⁰ El *Kabuki* sabe sobrevivir gracias al esfuerzo de los propios actores de dicho género.

El primero en asimilar los cambios en el país fue un famoso actor del teatro *Kabuki*, Morita Kan'ya XII (1846-1897).⁵²¹ Él fue el propietario de uno de los tres grandes teatros del *Kabuki* en Edo, Moritaza. Después de la llegada de la Restauración, en 1878, cuando las limitaciones territoriales fueron canceladas, Morita Kan'ya trasladó su teatro del barrio Saruwakamachi en Asakusa, donde estaba antes, a uno de los barrios centrales de la capital, Shintomi-cho, cerca de Ginza.

⁵¹⁸ 棧敷席, *palcos*.

⁵¹⁹ 花道.

⁵²⁰ Es el momento de la llegada a Japón de las traducciones de las grandes obras de los autores extranjeros, entre ellas las de Dostoyevski, Tolstoi, Chéjov y Gorki que se prestan tanto a las puestas en escena teatrales como versiones cinematográficas. El responsable de algunas de ellas es, entre otros, Osanai Kaoru (小山内 薫, 1881-1928), que estrena *Bajos fondos*, de Gorki, en 1910, años más tarde filmada por Akira Kurosawa bajo el título *Donzoko* (どん底, 1957). Osanai adapta las obras recién llegadas en su Pequeño Teatro Tsukiji.

⁵²¹ 森田勘弥.

El edificio teatral fue reconstruido utilizando el modelo europeo. La torre *yagura*, imprescindible para el viejo *Kabuki*,⁵²² fue suprimida. Se construyó una especie de vestíbulo y de la zona de servicios. Para el público, vestido a la manera europea, en el patio de butacas fueron depositadas las sillas. Las zonas del patio de butacas, aptas para un grupo de 4-5 espectadores cada una, modelo adoptado del *sumō* para vender mejor las entradas, desapareció también, a pesar de haber estado vigente desde el siglo XVII. Para la iluminación se utilizó el gas, al igual que en los inicios del *Kabukiza*, cuya construcción forma parte de la política de occidentalización de Japón durante el período Meiji, y más concretamente, de *Engeki kairyō undō*.⁵²³ *Kabukiza* es el primero de estos teatros en utilizar la electricidad para la iluminación. Además, este edificio con una concepción arquitectónica nueva impulsa la creación de los teatros modernos, ocho de los cuales son capaces de admitir las producciones del *Kabuki* a gran escala. Todas las innovaciones realizadas en Shintomiza, nuevo nombre que recibió el teatro Moritaza, se siguen utilizando en la actualidad

En 1835, años antes, se terminó de construir el teatro Kanamaruza, en Kotohira, Shikoku. Edificado según el modelo del teatro Ōnishi Shibai, en Osaka, actualmente se encuentra junto a Kompirasan, lugar sagrado en el Budismo. La temporada comienza a inicios de abril. En este momento es el único teatro *Kabuki* que sigue funcionando utilizando todos los recursos escenográficos y dramáticos del período Edo.

En 1911 fue inaugurado el teatro Teikoku Gekijō construido según el modelo europeo. La escuela de arte dramático organizada en el teatro, utilizó la experiencia teatral europea. El plan de estudios incluía la ópera y ballet europeos, dirigidos por Giovanni Vittorio Rossi,⁵²⁴ profesor italiano, quien encabezó el Departamento de Ópera entre 1912 y 1916. En la escuela se preparaban tanto actores como actrices que en algunas ocasiones actuaban a la par con los *onnagata*.

⁵²² Desde *yagura* los días de actuación sonaba un tambor para atraer al público.

⁵²³ えんげきかいりょううんどう
演劇改良運動, Movimiento para el Desarrollo Teatral.

⁵²⁴ http://journals.cambridge.org/download.php?file=%2FOPR%2FOPR1_02%2FS0954586700002950a.pdf&code=abc5a8d0478fa1e8d298f403f4d38dc7 .

A lo largo del siglo XX aparecen unos sutiles cambios en la tradición del *Kabuki*: unos años antes de la Segunda Guerra Mundial, el presidente de la compañía TOHO, Kobayasi Ichizō,⁵²⁵ comienza a buscar las nuevas formas artísticas. Para ello los instrumentos musicales japoneses se sustituyen por los europeos ofreciendo una nueva gama de sonidos a la nueva generación de los japoneses interesados en la música europea. Por otro lado, los *onnagata* ya no se ven obligados a mantener el personaje fuera del escenario. Los actores de las generaciones más jóvenes pueden interpretar tanto los papeles masculinos como los femeninos, lo que reduce sustancialmente la calidad de la interpretación a causa de la disminución del estudio de los roles femeninos.

Durante los años de la Segunda Guerra Mundial, algunos de los actores forman parte del ejército. Otros participan en las piezas de carácter propagandístico para el ejército y los obreros de las fábricas militares.

La destrucción del teatro Kabukiza en Tokio en mayo de 1945 simboliza la quiebra total del teatro *Kabuki*, aunque, una vez reconstruido, haya albergado las obras de dicho género hasta su cierre en primavera del 2010, llegando su historia a un final prematuro.

Una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, el territorio japonés es ocupado por las fuerzas armadas estadounidenses, cuyo control afecta a la vida social y cultural de Japón. Las autoridades japonesas, frente a las americanas, procuran mantener el arte nacional. A causa de la muerte de muchos actores destacados durante la guerra, los papeles principales son interpretados por los actores jóvenes. Por la ausencia de los espacios teatrales propiamente dichos, los actores se ven obligados a actuar incluso en los centros comerciales.

Los numerosos experimentos basados en la tradición del *Kabuki*, llevados a cabo tras la Segunda Guerra Mundial, y tras la reincorporación de Japón al mundo mediante los Juegos Olímpicos de 1964, hacen preocuparse a los verdaderos conocedores del género. Gracias a ello, en marzo de 1966 es creada la Sociedad de la protección del *Kabuki* tradicional. Ichikawa

⁵²⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Ichiz%C5%8D_Kobayashi.

Jukai III,⁵²⁶ uno de los actores del *Kabuki* de mayor experiencia, es nombrado presidente de la misma. Otros noventa actores del *Kabuki* se integran en la Sociedad. A partir de este momento, los teatros ponen en escena las obras clásicas del *Kabuki* con la participación de los miembros de dicha sociedad, que mantiene la línea ortodoxa del *Kabuki*, lo que supone la total ausencia de las mujeres en el escenario.

En los años seguidos a la guerra, la actitud del público hacia el teatro cambia. Ya no se trata de un entretenimiento familiar, donde los espectadores pasaban los días enteros en el teatro. Se comportaban libremente durante la representación: comían, bebían, hablaban, entraban y salían, los niños pequeños paseaban por la sala. Los aficionados conocían perfectamente el repertorio y a los actores, y por ello en los momentos culminantes concentraban su atención en el escenario y reaccionaban vivamente.

El *Kabuki* actual ha dejado de considerarse como entretenimiento familiar, ya que los precios de las entradas contribuyen a su revalorización. También ha cambiado el ambiente en la sala. Ha desaparecido la soltura anterior. A causa del desarrollo del propio teatro y de las condicionantes históricas que le rodeaban, el teatro *Kabuki* ha pasado a ser algo muy refinado. Probablemente, hasta la aparición del *Kabuki*, el mundo no había conocido teatro con tal colorido, encanto, emoción y singularidad.

4.3.1. EDIFICIO TEATRAL CONTEMPORÁNEO

Actualmente los teatros destinados a las representaciones del *Kabuki* de Japón tienen estilo occidental, en cuanto a su construcción, instalaciones escénicas y equipos se refiere. En 1967 es fundado el Teatro Estatal, *Kokuritsu Gekijō*,⁵²⁷ con el propósito de conservar y divulgar el arte teatral japonés. Para ello, se organizan las representaciones de las piezas de teatro tradicional con ciertas innovaciones que van en consonancia con la evolución del país. Por ejemplo, se ha abolido la costumbre de hacer dos

⁵²⁶ さんだいめいちかわじゅかい 三代目市川壽海 (1886-1971).

⁵²⁷ こくりつげきじょう 国立劇所.

funciones al día, algo que sigue existiendo en otras compañías del *Kabuki*. Además, *Kokuritsu Gekijō* procura poner en escena las obras en su totalidad. En el caso de que esto no sea posible por la larga duración de las mismas, se busca una forma óptima para transferir al espectador el contenido lógico de la pieza.

Para administrar la mayor conservación de los géneros tradicionales y para poder llevarlos a cabo de la mejor manera posible, a la hora de construir el Teatro Estatal se han conservado algunas de las principales características del edificio teatral del *Kabuki* tradicional, tales como el *hanamichi* y el *mawari-butai*.⁵²⁸

Al surgir la idea de crear el Teatro Estatal, también era de esperar que se crease una base que permitiría perpetuar el arte del *Kabuki*. Por ello en 1969, el Teatro Estatal establece el Centro de Formación de Actores de *Kabuki* para enseñar la técnica a los actores procedentes de fuera de ese mundo. El curso de estudio es gratuito y dura dos años.

Actualmente, existen las siguientes formas de convertirse en un actor de *Kabuki*:

- a) Pertenecer a una familia de actores de *Kabuki* y aprender *i shin den shin*.
- b) Estudiar a tiempo completo bajo la dirección de un actor.
- c) Estudiar en el Centro de Formación de Actores de *Kabuki*.

Los alumnos de este Centro reciben clases de dicción, proyección de voz, aplicación de maquillaje, danza, movimiento corporal, interpretación de instrumentos, etc. Un importante número de egresados del Centro han encontrado su lugar en el mundo del *Kabuki*. Sin embargo, en su mayoría consiguen interpretar los personajes menores. Un niño, nacido en el seno de una familia *kabuki*, siempre va a tener ventaja sobre ellos.

⁵²⁸ まわ ぶたい
回り舞台.

4.3.2. HANAMICHI

El “camino de flores” es un pasaje que conecta la parte izquierda (siempre la del espectador) del escenario, con la parte posterior del patio de butacas a través del público. Éste, actualmente, está sentado en las butacas en la mayoría de los teatros. Antiguamente, el público se sentaba en el *tatami*. En nuestros días, en unos pocos edificios teatrales que se conservan en la actualidad (Kanamaru-za, en Kotohira, Shikoku, por ejemplo), todavía se puede experimentar la atmósfera auténtica del *Kabúki*, situándose el público en el *tatami*. Una vez independizado del teatro *Nō*, el *Kabuki* coloca el *hanamichi*, dividiendo además el patio de butacas en *masu-seki*, sectores adoptados del *sumō*.

Hanamichi se sitúa al nivel de la cabeza del auditorio, creando una sensación de conjunto entre el espectador y el actor. Éste último tiene en su poder *deha*,⁵²⁹ la técnica de entrada en *hanamichi*. Es el instante cuando el público se dirige a su actor favorito con *home kotoba*,⁵³⁰ que pueden incluir *yagō*.⁵³¹ Por medio de esta comunicación directa con el actor, se borra la distancia entre ambos. *Hanamichi* en sí acerca al ídolo a las masas, y viceversa. Éstas sienten que no hay frontera entre la estrella, surgida también de la clase popular, y entre ellos, la cuna del género teatral del *Kabuki*. Antiguamente, los espectadores aprovechaban *deha* para entregarle al actor el regalo con una rama en flor atada al mismo. Quizá, de allí provenga el nombre de “camino de flores”.

La interacción con el público se apoya también en la técnica de *hikkomi*,⁵³² la salida del actor por medio de *hanamichi*. Todo ello convierte el patio de butacas en la prolongación del espacio escénico, en un único espacio donde el espectador es el partícipe directo de la obra, recurso

⁵²⁹ では
出端.

⁵³⁰ ほめことば
誉め言葉, saludos de bienvenida.

⁵³¹ やごう
屋号, el nombre familiar, es decir, el nombre de la familia de actores (u otros artistas), a la que pertenece el intérprete en cuestión. No necesariamente los miembros del clan, unido bajo el mismo *yagō*, poseen una relación de parentesco sanguíneo. La frecuente adopción de los alumnos destacados por parte de los maestros, que desempeñan actividades en diversos campos, perpetúa esa tradición cuyas raíces se tendría que buscar en la época Muromachi, cuando por primera vez tal costumbre se menciona en forma impresa.

⁵³² ひっこみ
引込.

utilizado ampliamente por Meyerhold, por ejemplo, que aborrece al público pasivo.

El *hon hanamichi*,⁵³³ está fabricado de madera y constituye la vía de entrada y salida de los actores, además de los pasajes que se encuentran a ambos lados del escenario. Sin embargo, no sólo sirve como vía de paso, sino también forma parte del escenario. Al entrar o salir a través de esta rampa, a menudo los actores ofrecen una de las escenas más importantes de su interpretación. Es el lugar más propicio para los solo de los actores que, al abandonar el escenario, se paran en el punto “siete-tres”,⁵³⁴ y ejecutan *mie* o recitan unas líneas de texto. La distancia entre el intérprete y el espectador desaparece. Gana la empatía, elemento puro del teatro popular.

Fumiita,⁵³⁵ tablón para caminar y antecesor del *hanamichi*, aparece en 1666. Hacia 1687 ya se cuenta con el *hanamichi* actual. El ancho del *hanamichi* es de 1,70m. Al principio se colocaba en diagonal, igual que el *hashigakari*, y servía para que los actores descendiesen para aceptar *hana*, regalos del público. Con el paso del tiempo la pasarela llegó a colocarse tal y como está ahora, perpendicular hacia el escenario. El borde derecho del *hanamichi* está iluminado. La luz surge del suelo en los momentos de salida de los actores para llamar la atención del público.

Al final del *hanamichi* está un cuarto pequeño con espejo, *toya*,⁵³⁶ separada de la sala mediante *agemaku*. Allí el actor espera el momento de salida al escenario. Además, este cuarto se comunica con los camerinos gracias a un pasillo subterráneo. Los camerinos están entre bastidores. Antes de la era Meiji, en Kanamaruza, por ejemplo, el pasillo llegaba solamente hasta *suppon* por donde aparecían los personajes divinos, con lo cual esta concepción espacial es relativamente nueva.

En el pasado, aparte de la pasarela principal, se creaba una pasarela auxiliar en la parte derecha de la sala, llamada *karihanamichi*.⁵³⁷ Esta

⁵³³ ほんはなみち
本花道, *hanamichi* principal.

⁵³⁴ しちさん
七三, *shichi-san* (tres décimos de la distancia del escenario, punto situado en el *suppon*: すっぽん 鼈, elevador).

⁵³⁵ ふみいた
踏板.

⁵³⁶ とや
鳥屋.

⁵³⁷ かりはなみち
仮花道, *hanamichi* temporal.

pasarela era más ancha que *hanamichi* y se comunicaba con ésta para acercar la acción a los espectadores. Más tarde este sistema fue suprimido para ahorrar espacio en el patio de butacas. Sin embargo, actualmente en algunas obras se recurre a *karihanamichi* de un metro de ancho para crear la acción paralela. Las dos pasarelas pueden significar las orillas del río que separan a los enamorados, o dos caminos alejados el uno del otro, por los que caminan dos personas que piensan una en la otra. Y los espectadores pueden seguir las acciones y los sentimientos de estos héroes de manera simultánea.

Hanamichi ofrece muchas posibilidades para la diversidad de puesta en escena, y por ello a menudo es adoptado por los directores de otros géneros teatrales de Japón, Europa y América.

4.3.3. MAWARI-BUTAI

Inventado por primera vez en Japón, este dispositivo fue introducido en el extranjero a partir del período Meiji.⁵³⁸ El inventor de *mawari-butai*, mecanismo que gira la parte circular central del escenario, es el dramaturgo Nakamura Denshichi.⁵³⁹ La aparición del *mawari-butai* corresponde aproximadamente al mismo momento histórico en que se introduce *hanamichi*. En 1758, en Kadoza de Osaka, *kyōgen-sakusha* Namiki Shōzō I (1730-1773),⁵⁴⁰ autor de más de cien piezas dramáticas, impulsor de la presencia del narrador en algunas obras del *Kabuki* y creador de muchos efectos especiales que se siguen utilizando en el teatro japonés, elabora un dispositivo más avanzado para realizar los cambios de decorado mediante un giro. En nuestros días se encuentra en la Prefectura de Gunma, en Kami-Miharada. Actualmente, *mawari-butai* se pone en marcha

⁵³⁸ El profesor Kawatake Toshio hace una breve explicación de la aplicación de *mawari-butai* en la escena europea. Quizá, el proyecto más notable, y que concierne a esta investigación, sea el caso de la puesta en escena de la ópera *Don Giovanni*, en Múnich en 1896, por Karl Lautenschläger. Es el caso de la primera aparición de un escenario giratorio en la época moderna en Europa. Sin embargo, el profesor Kawatake duda que este “barroquismo” se deba a una influencia directa del teatro *Kabuki*. (Kawatake, Toshio (2003): *Kabuki. Baroque fusion of the Arts*, trad. Frank y Jean Connell Hoff, LTCB International Library Trust/International House of Japan, Tokio).

⁵³⁹ なかむらでんしち
中村伝七.

⁵⁴⁰ なみきしょうぞう
並木正三.

mediante la electricidad, aunque en sus inicios, “un molino primitivo, era puesto en movimiento por hombres atados a una especie de noria, escondidos bajo el escenario,”⁵⁴¹ en *naraku*.⁵⁴² La ventaja de *mawari-butai* consiste en que éste hace posible los rápidos cambios de escena, sin interrumpir la secuencia de la trama y sin necesidad de cerrar el telón, creando además un importante contraste entre las escenas consecutivas. Utilizando *mawari-butai* y alternando constantemente los espacios, se puede lograr prácticamente el efecto de montaje cinematográfico de acciones paralelas, es decir, un efecto artístico más. Otro modo de conseguirlo es, como se ha comentado anteriormente, utilizar dos pasarelas, aunque el efecto producido en el público no es tan espectacular.

Con el tiempo el escenario giratorio fue perfeccionado. Antes del Gran Terremoto de Kanto, en 1923, ya consiste de unos anillos concéntricos que se ponen en marcha gracias a un motor eléctrico. Estos anillos pueden girar en la misma dirección o en direcciones contrarias. En este caso se trata de *janome-butai*,⁵⁴³ donde el anillo exterior y el anillo interior poseen la habilidad de girar de modo independiente. Este avance tecnológico surge en 1848 y es atribuido a Hasegawa Kambei XI.⁵⁴⁴

4.3.4. OTROS ASPECTOS

4.3.4.1. ESCENARIO

En una puesta en escena en el *Kabuki* se pueden utilizar los siguientes elementos: los escotillones, elevadores (que se pueden encontrar tanto en el escenario como sobre *hanamichi*), *mawari butai*, *gandōgaeshi* (o *aorigaeshi*),⁵⁴⁵ y la rejilla en la parte izquierda del escenario, detrás de la cual tocan los músicos en un drama histórico. Ese cuarto para efectos

⁵⁴¹ Kott, Jan, *op.cit.*, p.34.

⁵⁴² 奈落 (“infierno”), cuarto oscuro situado debajo de *hon-butai* (本舞台) y de *hanamichi*.

⁵⁴³ 蛇の目舞台.

⁵⁴⁴ 長谷川 勘兵衛 (1781-1841).

⁵⁴⁵ 龍燈返し (o 煽り返し), técnica de cambio de decorado de tipo pasar la página de un libro, con unos 90° de recorrido, a cabo del cual se revela otro espacio escondido a los ojos del público hasta ese momento; es introducido en la primera mitad del siglo XIX.

sonoros, de unos 4 metros cuadrados, se denomina *hayashi-beya*.⁵⁴⁶ También existe *yatai kuzushi*,⁵⁴⁷ manera de destruir artísticamente una construcción en el escenario

Estos elementos escenográficos impresionan tanto a Max Reinhardt (1873-1943) y a Vsévolod Meyerhold, innovadores de la puesta en escena en el Occidente, que lo introducen en sus obras para subrayar el antilusionismo que están persiguiendo.

El lado derecho del espectador de un escenario *kabuki* se llama *kamite*,⁵⁴⁸ y el lado izquierdo, *shimote*.⁵⁴⁹ El proscenio del escenario *Kabuki* es más bajo y mucho más ancho que el de los teatros americanos y europeos. El escenario tiene el aspecto de un lugar rectangular en contraposición con la forma casi cuadrada que adopta en los teatros de otros lugares. Sin embargo, su aspecto actual se acerca bastante al de los teatros europeos y surgió durante el período Meiji en 1878. El nombre del escenario sin elevaciones es *hirabutai*.⁵⁵⁰ Si en el escenario hay alguna construcción (una casa, un palacio, una colina o un terraplén), una parte del escenario es levantada sobre el nivel general. Este tipo de escenario se llama *nijū*.⁵⁵¹ Los escenarios *nijū* pueden tener distintas alturas:

- *Tsuneashi*,⁵⁵² con altura de 42 centímetros.
- *Chūashi*,⁵⁵³ de 63 centímetros de altura.
- *Takaashi*,⁵⁵⁴ de 84 centímetros de altura.

⁵⁴⁶ はやしべや 囃子部屋.

⁵⁴⁷ やたいくず 屋台崩し.

⁵⁴⁸ かみて 上手.

⁵⁴⁹ しもて 下手.

⁵⁵⁰ ひらぶたい 平舞台, escenario llano.

⁵⁵¹ にじゅう 二重, doble.

⁵⁵² つねあし 常足, normal.

⁵⁵³ ちゅうあし 中足, mediano.

⁵⁵⁴ たかあし 高足, alto.

En el nivel de *chūashi* y el *takaashi* se construye la parte de escenografía que representa los templos y palacios en las piezas históricas de *jidai-mono*.

Cuando se ponen en escena las piezas danzadas, en el escenario y en el *hanamichi* se colocan las tarimas que se llaman *shosabutai*⁵⁵⁵ u *okibutai*.⁵⁵⁶ La finalidad de ello consiste en conseguir el mejor deslizamiento de los pies de los danzarines y para crear el sonido específico del golpe del pie del bailarín contra el suelo. Los espectáculos de danza son vistos como búsqueda estética. Normalmente, el *shosabutai* se prepara de la mejor madera de *hinoki*. Las tarimas consisten de trozos de madera de doce centímetros de alto, noventa centímetros de ancho y tres metros de largo. Estas tarimas tienen un precio elevado y precisan de un cuidado especial.

*Daijinbashira*⁵⁵⁷ son dos pilares que enmarcan el escenario. Uno de ellos se encuentra a la izquierda de *yuka*, en *kamite*. El otro pilar está en *shimote* y se sitúa a la derecha de *kuromisu*, donde se interpreta la música *geza*, cuarto de músicos también conocido por ello como *geza*. Ambos pilares están pintados de negro y hasta los mediados del período Edo soportaban el tejado adoptado del escenario *nō*, desaparecido posteriormente en el teatro *Kabuki*. El espacio entre los dos *daijin-bashira* se conoce como *hon-butai*.

Seri,⁵⁵⁸ otro elemento de la plástica teatral de un edificio *kabuki*, es el elevador que se utiliza tanto para subir como bajar a los intérpretes a nivel del escenario. Es también incorporado en 1753 por Namiki Shōzō I, inventor del *mawari-butai*. Existen dos tipos de *kozeri*,⁵⁵⁹ *seri* destinado a los intérpretes:

- *Seriage*⁵⁶⁰ es una plataforma que eleva al personaje desde debajo del escenario.

⁵⁵⁵ しょさぶたい 所作舞台, escena para danzar.

⁵⁵⁶ おぶたい 置き舞台, las tarimas.

⁵⁵⁷ だいじんばしら 大臣柱.

⁵⁵⁸ せり 迫.

⁵⁵⁹ こせり 小迫.

⁵⁶⁰ せだせあ 迫り出し (*seridashi*)/迫り上げ (*seriage*).

- *Serisage*⁵⁶¹ efectúa una acción inversa, haciendo desaparecer al actor.

Los elevadores-trampillas permiten a los personajes mágicos salir y entrar en cualquier momento y en cualquier lugar del escenario, con lo cual están diseminados por todo el espacio escénico que, como se ha visto, ocupa toda la sala de teatro.

Actualmente, *seri* pueden ser de tamaños distintos, incluso de tal dimensión como para poder hundir o elevar la escenografía en su totalidad).⁵⁶² *Seri* pueden estar en todas partes del escenario, incluido *hanamichi* (punto siete-tres conocido como *suppon*), y a distintos niveles, sea el suelo o el techo.

Para suscitar un mayor interés en el público, se utiliza *tōmi*,⁵⁶³ para la cual se coloca una serie de telones pintados, disminuyendo el tamaño de los objetos representados en ellos cuanto más se acercan al fondo del escenario. En vez de los actores adultos, los personajes que aparecen junto al telón más alejado del público son niños actores. Se crea la sensación de perspectiva.

Con la finalidad de conseguir más sorpresa en los espectadores, los personajes pueden también volar por encima del escenario o del propio patio de butacas, gracias a *chū-nori*,⁵⁶⁴ técnica que consiste en suspender al intérprete mediante una cuerda (en la era Edo) o de un cable (en la actualidad), que va sujeto al cinturón. Este truco también está asociado a los personajes sobrenaturales, que ascienden del punto de encuentro del *hanamichi* con el escenario, y son elevados al nivel del tercer anfiteatro. Con la llegada del período Meiji, esta técnica cayó en el olvido, dado que los puristas querían conseguir un *Kabuki* más refinado. El actor que se encarga de recuperarla es Ichikawa En'nosuke III en papel de Zorro en

⁵⁶¹ せま さ 迫り下げ (*serisage*).

⁵⁶² *Ōseri*, おお 大セリ.

⁵⁶³ とおみ 遠見, “mirada distante”.

⁵⁶⁴ ちゅうの 宙乗り, “viaje en el aire”.

*Yoshitsune Sembon Zakura*⁵⁶⁵ durante la representación de dicha obra en Kabukiza, en 1970.

Otra técnica relacionada con el “vuelo” es *tsuzura nuke*,⁵⁶⁶ cuando el personaje es elevado en una cesta para escaparse de los enemigos.

En el teatro *Kabuki*, las candilejas siempre están iluminadas, incluso cuando el telón está cerrado. La plástica teatral del *Kabuki* se distingue por los numerosos dispositivos (sea verticales u horizontales) sobre el escenario, que apenas permiten ver la superficie del mismo, excepto las obras danzadas, por supuesto. Hay muchos elementos móviles que entran y salen utilizando los rieles implantados en el suelo.

4.3.4.2. TABLADO

Habitualmente, tal y como se ha explicado anteriormente, las obras del *Kabuki* requieren la presencia de los músicos. Si no se trata de una obra danzada, los intérpretes de *shamisen* y *tayū*, se sitúan en *chobo yuka*, una plataforma levemente elevada a mano derecha del público.

Otro de los elementos de escenografía es el tablado que tiene dos niveles. En las obras danzadas los músicos y el coro se colocan en este tipo de tablado. En el nivel superior están los cantantes y los músicos que tocan el *shamisen*, y en el nivel de abajo están los tamborileros y los flautistas. Este tablado se llama *hinadan*,⁵⁶⁷ porque tiene aspecto de la estantería en la que se colocan las muñecas durante la Fiesta de las Niñas, *hinamatsuri*,⁵⁶⁸ que se celebra el 3 de marzo.

Otro nombre de este tablado es *yamadai*,⁵⁶⁹ porque los laterales de este tipo de escenario suelen estar decorados con las imágenes de las montañas y los cerezos florecientes.

En una de las últimas películas de Akira Kurosawa,⁵⁷⁰ *Los sueños de Akira Kurosawa* (1990), dirigida por este genio del cine japonés y

⁵⁶⁵ よしつねせんぼんざくら
義経千本桜 (*Yoshitsune y los mil cerezos*).

⁵⁶⁶ つづら^ぬ抜け.

⁵⁶⁷ ひな^{だん}壇, estantería para las muñecas decorativas.

⁵⁶⁸ ひな^{まつ}祭り.

⁵⁶⁹ やまだい
山台.

producida por Steven Spielberg, el *yamadai* es adoptado como espacio escénico para uno de los *sketches*, el segundo en concreto.⁵⁷¹ Dentro de un tempo-ritmo totalmente imposible para la concepción occidental del mismo, prima la poesía de la imagen. La palabra, apenas presente, es un elemento más, como si de una propuesta meyerholdiana se tratase.

En la historia se funden la realidad y la ficción, la verosimilitud y el surrealismo, el teatro y el sueño: un niño (¿tal y como se ve Kurosawa en sus recuerdos, quizá?), expulsado de la Fiesta de las Niñas que sus hermanas celebran delante de un *hinadan*, es llamado por un espíritu de melocotonero, interpretado por una mujer ataviada con unos ropajes que fácilmente se pueden encontrar en cualquier grabado de *Ukiyo-e*. Cuando el niño llega al huerto que pertenece a su familia, se encuentra con una serie de personajes colocados en un *yamadai* gigantesco al aire libre, cubierto de hierba e integrado en el paisaje. Los personajes que lo pueblan, insertados cuidadosamente para conservar la jerarquía de las muñecas tradicionales de un *hinadan* auténtico,⁵⁷² son los espíritus de los melocotoneros recién tallados por la familia del niño. Tras dirigirle unas quejas por su muerte prematura y violenta, los espíritus le perdonan⁵⁷³ y se dignan a interpretar para él una especie de obra danzada del teatro *Kabuki* con una diferencia muy importante: los personajes femeninos son llevados a escena por mujeres actrices.

Kurosawa se permite más libertades respecto a una puesta en escena del drama danzado del *Kabuki* ancestral: el maquillaje es neutro; los músicos se colocan en el escalón inferior; los bailarines y los actores, todos se posan en el *yamadai* (cuando en el teatro *Kabuki* es un espacio destinado exclusivamente a los músicos); no se respeta la concepción tradicional del

⁵⁷⁰ くろさわ あきら
黒澤 明.

⁵⁷¹ *Sueños* comprende ocho historias cortas con un manejo magistral que hace Kurosawa de los diferentes elementos de la dirección (escenografía, sonido, iluminación, fotografía y diálogos).

⁵⁷² El *hinadan* trata de reproducir la estructura jerárquica de la sociedad tradicional japonesa, donde en el estante superior se colocan las muñecas que representan a la familia imperial.

⁵⁷³ La idea *zen* de que lo espiritual está por encima de lo material y el sentido de la belleza profundamente arraigado en la cultura japonesa, se reflejan en un diálogo breve entre el niño y el Emperador (melocotonero principal). El niño reconoce haber llorado al ver los árboles tallados, por una razón puramente estética: no le importa comprar los melocotones en la frutería. Lo que le duele es no poder volver a ver los melocotoneros en flor.

escenario *Kabuki*, pero sí que está el espíritu simbolista de dicho teatro. Los pétalos vuelan y envuelven la escena de un aire exuberante y preciosista en un *Kabuki* visto por Kurosawa.⁵⁷⁴

4.3.4.3. DECORADO Y ATREZZO

El nombre común del decorado es *ōdōgu*.⁵⁷⁵ El decorado es muy estilizado, y el mismo tablado con tres escalones delante o en un lateral puede significar el cuartel general de un jefe militar, una tienda o un cuarto de cortesana, dependiendo de los detalles añadidos. Para que los actores parezcan más grandes, las casas y los objetos en el escenario son más pequeños que los objetos reales.⁵⁷⁶

La convención del teatro *Kabuki* también se representa a través de la presencia en el escenario de los *kurogo*,⁵⁷⁷ vestidos con un traje formal, *kamishimo*.⁵⁷⁸ Estos representantes del cuadro humano de una obra del *Kabuki* pueden desempeñar varios papeles a la vez: servidores de escena, técnicos y apuntadores. Ellos traen y se llevan los objetos, y además siguen a los actores con *aibiki*,⁵⁷⁹ para que el héroe pueda sentarse en cualquier momento.

Estas personas, vestidas de negro y con capucha que les tapa la cara, según la convención del teatro *Kabuki*, son invisibles para el espectador. Existe otro tipo de ayudantes de escena, *koken*. A diferencia de *kurogo*, llevan la cara descubierta.

⁵⁷⁴ En el teatro *Kabuki*, “la primavera se simboliza con flores de cerezo, colgados a lo largo del marco superior del escenario” (Gómez, García, M. (1997:444)). Kurosawa elige melocotoneros para contar su experiencia infantil, introduciendo sutilmente uno de los elementos más poéticos del teatro *Kabuki*: esparcir los pétalos pálidos dejando volar la imaginación del espectador a la par con las flores marchitas.

⁵⁷⁵ おおどうぐ
大道具.

⁵⁷⁶ En el teatro ruso-soviético, Meyerhold actúa a la inversa: para algunos montajes utiliza objetos cuyo tamaño es más grande que el de los objetos reales (*El baile de máscaras*, de Lérmontov, 1917).

⁵⁷⁷ くろご
黒子.

⁵⁷⁸ かみしも
袴.

⁵⁷⁹ あいび
合引き, taburete.

El *kodōgu*,⁵⁸⁰ también tiene mucha importancia. Hay varios tipos de *kodōgu*:

- a) *Dedōgu*,⁵⁸¹ que consiste en los utensilios, adornos y objetos pequeños que se colocan en el escenario antes de abrir el telón.
- b) *Mochidogu*,⁵⁸² utilizaría como los tocados, armas, paraguas, abanicos, etc.

Como ya se había comentado anteriormente, la finalidad del vestuario, maquillaje, pelucas, etc., es de carácter visual, y estos objetos, igual que *kodōgu*, sirven para producir emoción en el público. El *atrezzo* no tiene intención de mostrar ninguna época en concreto.

El arte de la creación del *atrezzo*, igual que el arte de interpretar el *Kabuki*, se pasa del padre al hijo. Los creadores del *atrezzo*, también reciben un nombre familiar en una solemne reunión.

Existen dinastías singulares de este tipo de especialistas que tienen varias generaciones. Una de las casas familiares de *atrezzo* es la compañía japonesa Fujinami, que cuenta ya con cuatro generaciones. Su fundador, Fujinami Yōhei I⁵⁸³ nació en 1829. Los talleres de la compañía Fujinami se encuentran en una casa antigua en la zona teatral de Tokio, llamada Asakusa, en el barrio de Saruwaka-machi. En los almacenes de esta casa se guardan los accesorios del Japón feudal: las armaduras de *bushi*, los cascos, los arcos y las flechas, las espadas, y las cajas redondas en las que las cabezas degolladas eran llevadas hasta los altos dignatarios, y también los abanicos, las ramas en flor y muchas otras cosas.

En cuanto a otros aspectos arquitectónico-escenográficos del teatro *Kabuki*, el edificio teatral del *Kabuki* sigue conservando muchos elementos preeuropeos, por ejemplo, la ausencia del foso. El telón moderno, que forma parte del mundo de las obras danzadas o las obras contemporáneas del

⁵⁸⁰ こどうぐ 小道具, *atrezzo*.

⁵⁸¹ でどうぐ 出道具.

⁵⁸² もどうぐ 持ち道具.

⁵⁸³ ふじなみようへい 藤波洋平.

Kabuki, es similar al telón occidental y se llama *donchō*.⁵⁸⁴ Éste en las épocas anteriores solamente se utilizaba en los teatros de baja categoría o en los que carecían de licencia del gobierno. En las piezas clásicas se sigue utilizando *hikimaku*.⁵⁸⁵ Está compuesto de bandas de algodón de color *kaki-iro* (marrón-rojizas),⁵⁸⁶ negras y *moegi* (verdes),⁵⁸⁷ y no es levantado como en los teatros occidentales, sino que es recogido manualmente hacia el costado derecho del espectador, donde está fijado. *Hikimaku* surge a partir de 1664, es decir, a partir del momento cuando aparecen las obras de varios actos. Se sujeta gracias a unas anillas colocadas en un cable que está en la parte superior de la embocadura. Se abre y se cierra por una persona vestida de negro, designada a ello. Este momento se acompaña por el sonido de *hyōshigi*, que marcan el inicio y el final de la obra.

El *hikimaku* tradicional, situado permanentemente, lleva el nombre de *jōshikimaku*,⁵⁸⁸ que significa “formal, oficial, predeterminado”. Pero aparte de este telón, en el teatro *Kabuki* existe un sinnúmero de telones bordados, muy adornados y de colores vivos. Estos telones forman parte de los regalos de los patrocinadores. Cuando se abre el telón, detrás de él están ya los actores inmóviles en poses.

La estilización y la metonimia son la base de un espectáculo *kabuki*: la noche es representada mediante una cortina negra; la primavera se simboliza con flores de cerezo, colgadas a lo largo del marco superior del escenario, etc.

El principio más importante de la escenografía fue a lo largo de mucho tiempo el de no tapar al actor, subrayando con los demás elementos su protagonismo. Sin embargo este principio se perdió a finales del siglo XIX con la llegada de la técnica teatral europea, aunque en las obras clásicas aún se puede encontrar con ello.

584 どんちよう
緞帳.

585 ひきまく
引幕.

586 かきいろ
柿色.

587 も
萌えぎ.

588 じょうしきまく
定式幕.

CONCLUSIONES

Dado que con anterioridad se ha indagado brevemente en las posibles similitudes en los teatros *Kabuki* y el Occidental, es el momento para mencionar algunas diferencias entre ambos. La danza en el teatro Occidental, siendo un género independiente (ballet clásico), tiende a desarrollarse según el patrón implantado por el pensamiento aristotélico: introducción, nudo, desenlace. Las piezas danzadas del *Kabuki*, en cambio, no siguen una línea de desarrollo tan claramente esbozada. Tampoco el conflicto, piedra angular en el teatro Occidental, goza de prioridad en el teatro *Kabuki*. El conflicto es un aspecto más de una pieza de Teatro Total *Kabuki*, donde todos los elementos están llamados a apoyar la actuación del actor principal, el verdadero pilar de este género. Además, el conflicto se somete al objetivo principal de una obra *Kabuki* de subrayar la sensación de belleza, en torno a la cual están reunidos todos los demás elementos, como mimar el movimiento de pintarse los labios, por ejemplo. El público se tiene que imaginar los objetos sugeridos por el movimiento de actor. Todo el sabor estético de una obra del *Kabuki* se ha quedado intrínsecamente unido a aquéllos barrios del placer donde surgió este género, y prácticamente vedado al público contemporáneo, japonés incluso. Resulta complicado comprender este fenómeno que, unido al desarrollo histórico de su país, ha sabido conservar, sin embargo, esa atmósfera desaparecida ya de la faz de la Tierra.

El producto del barroco, *Kabuki*, nacido en la calle, surge en el mismo período histórico en el que se configura la primitiva ópera italiana.

Separados espacialmente, el teatro *Kabuki* y el teatro europeo comparten una serie de rasgos. El teatro shakespeariano, por otra parte, también es el teatro popular, aunque entre el público se podía encontrar a los representantes de la nobleza. Las mujeres no son admitidas al escenario. Las escenas sanguinarias tienen un lugar importante tanto en el *Kabuki*, como en el teatro isabelino. La influencia directa, sin embargo, no es demostrable, ya que Japón estuvo manteniendo el aislamiento durante ese período de tiempo. Por otra parte, el *Kabuki* reniega de la ley de tres unidades, norma obligatoria para el teatro Occidental en varias fases de su desarrollo.

Actualmente, *Super Kabuki* de Ichikawa En'nosuke III insufla un aire fresco en este género antiguo, construyendo un puente entre un fenómeno clásico autóctono japonés (*Kabuki*), y una modalidad clásica autóctona europea (ópera). Esa fusión llega a su apogeo en forma de la puesta en escena de *La mujer sin sombra*, lo que viene a describir el Capítulo Quinto- y el último,- de este trabajo de investigación.

CAPÍTULO QUINTO

APLICACIÓN DE LOS RECURSOS ESCENOGRÁFICOS DEL TEATRO *KABUKI* EN *LA MUJER SIN SOMBRA*, VISTA POR ICHIKAWA EN'NOSUKE III

INTRODUCCIÓN

La razón que impulsó a elegir la ópera de Richard Strauss *Die Frau ohne Schatten* como objeto de estudio, estriba en el tratamiento que en ella se da al escenario, profundamente teñido de la influencia de ambos géneros fusionados en uno, ópera europea y *Kabuki* japonés. Por medio del análisis de la puesta en escena madrileña de dicha obra, se irán ilustrando las ideas hasta aquí expuestas sobre las innovaciones llevadas a cabo dentro de un género teatral antiguo, nacido en y para una sociedad que dejó de existir hace tiempo. El género sigue perdurando y desarrollándose en la época contemporánea gracias a la investigación en el campo escenográfico e interpretativo por tales hombres de teatro como Ichikawa En'nosuke III.

La obra que sirve como punto de partida para el análisis mencionado anteriormente, es una ópera en tres actos, basada en el libreto del poeta alemán Hugo von Hofmannsthal. *Die Frau ohne Schatten* fue compuesta entre 1911 y 1915, y se estrenó el 10 de octubre de 1919 en el teatro vienés Staatsoper.

Obra complicada, es reestrenada con posterioridad bajo la dirección de Ichikawa En'nosuke III en el Teatro Real de Madrid con todo el despliegue de medios que requiere el *Kabuki* del siglo XXI.

Antes de adentrarse en el mundo mágico Ichikawa-Straussiano, se tendrá que hacer un acercamiento a la figura del maestro japonés tanto desde el punto de vista biográfico, como desde un breve análisis de su obra previa a *Die Frau ohne Schatten*. Sin embargo, antes es preciso recordar la influencia del teatro *Kabuki* en la configuración del teatro moderno europeo, y español en particular. Para ello, se tiene que volver la mirada hacia los maestros europeos como Vsévolod Meyerhold, por ejemplo. El contacto del *Kabuki* y del teatro europeo, como lo demostrará el ejemplo de dicho director, tuvo lugar en numerosas ocasiones antes de la llegada de Ichikawa En'nosuke III a la escena internacional. Como se verá de ese ejemplo, los artistas europeos buscaron deliberadamente la influencia del teatro japonés en las épocas pasadas. En el caso que ocupa ahora a quien firma esto sucede lo contrario. La fusión del *Kabuki* transformado con la ópera centro-europea ocurre hincada por un artista japonés.

También es preciso recordar que si antes de este Capítulo se ha ido estudiando el mundo del *Kabuki* clásico y el mundo que lo había creado y cultivado antes de la llegada de Ichikawa En'nosuke III, a partir de este momento se analizará el *Kabuki* de dicho artista. ¿Qué tipo de *Kabuki* es el *Kabuki* de Ichikawa En'nosuke III? ¿Por qué razón el producto de *Super Kabuki* se había configurado de esta y no de otra forma? ¿Qué es lo que busca Ichikawa En'nosuke III? ¿Cómo evoluciona su investigación, aplicándose los presupuestos estéticos de *Super Kabuki* a una ópera contemporánea centroeuropea en el marco

teatral español? El propósito de este Capítulo consiste en aclarar estas cuestiones.

5.1. RESUMEN DE LAS INFLUENCIAS DEL TEATRO KABUKI SOBRE EL TEATRO EUROPEO: MEYERHOLD

5.1.1. MEYERHOLD: INSPIRACIONES ESCÉNICAS

El teatro *Kabuki* contiene ciertos rasgos que se pueden observar también en el teatro europeo anterior al primer contacto entre ambos: simbolismo, dramaturgia, poética, estilística, metonimia, etc. Ésta última es conocida tanto en la tragedia griega como en el teatro del Siglo de Oro español o en el teatro isabelino. Otros elementos comunes son la especialización en los determinados tipos de papel, presente en la Ópera China y la *Commedia dell'Arte*; la ausencia de las mujeres en el escenario, conocida en el teatro griego y ya citados teatro isabelino y Ópera China; el escenario giratorio, utilizado en *The Globe* shakespeariano; la presencia del coro, imprescindible en la tragedia griega; y la convención consiente, como rasgo unificador de todas estas formas teatrales. Las similitudes se hacen evidentes en el siglo XX, cuando las vanguardias europeas⁵⁸⁹ expresan un interés especial por las culturas del Lejano Oriente y por la introducción de algunos aspectos del mismo en su obra.

La influencia del teatro oriental, Kabuki en particular, con su ausencia de la cuarta pared, detalle atractivo para las vanguardias, decididas a superar el estancamiento del teatro oficial, es asimilada de diversas formas en el teatro posterior al de Meyerhold, el primer impulsor de la invasión del espacio del espectador y de romper la ilusión en el teatro europeo. Por ejemplo, en 1922, en *La muerte de Tarelkin*, de Sújovo-Kobylin, como con anterioridad en *Don Juan*, de Molière (donde se utiliza una campanilla), y posteriormente en *¡Qué desgracia ser inteligente!*, de Griboédov (donde suena un gong), se reinterpreta y se apropia de forma original la utilización

⁵⁸⁹ Tras la II Guerra Mundial, las vanguardias japonesas optan por la anarquía como una meta confesada y la introducción de los códigos de las vanguardias europeas. Según Donald Ritchie (1987:53), “procedimiento muy querido por todas las vanguardias- resucitar lo pasado de moda”. En este caso, Japón mira hacia Europa, invirtiendo el procedimiento de las vanguardias europeas como si de un reflejo en el espejo se tratase.

de *hyōshigi*, las tablillas de madera que tienen entre otras utilidades la de marcar el inicio y el fin de la obra del Kabuki: para informar del final del primer acto, se dispara al público y se grita “¡Descanso!”. En *Preludio*, de Yuri Germann, un tambor marca el ritmo de la acción como en el teatro Kabuki. En la mencionada *Muerte de Tarelkin*, la lavandera es interpretada por un hombre, caso insólito en el teatro ruso del momento (*¿onnagata?*) Los actores vuelan sobre el patio de butacas, sujetos con un cable (*¿chū-nori?*). Meyerhold tampoco teme el exceso ni la fuerza para expresar lo cotidiano, como en el teatro *Kabuki*, cuando en Occidente la forma de hacerlo es la economía. Ni tampoco le falta la exageración de los signos, elemento natural en el teatro *Kabuki*. La compañía *Kabuki* de Ichikawa Sadanji II visita por primera vez la Unión Soviética en 1928, siendo ésta la primera gira internacional de dicho género teatral. Este viaje está estrechamente relacionado con la conmemoración de la primera década de la Revolución.⁵⁹⁰

Sin embargo, Meyerhold incluye el procedimiento de romper la distancia entre el espectador y el actor desde mediados de la primera década del siglo XX. Utiliza a los servidores de escena en pleno desarrollo de la acción dramática. También opta por hacer los cambios de decorado a telón abierto.

Llega la noche; desde lo alto descende una gran luna dorada sobre un biombo azul. Cae la nieve; desde una gran cesta se dejan caer sobre el escenario miles de diminutos triángulos de papel blanco; el tejado inclinado, por el cual está huyendo el amante perseguido, se levanta y puede verse el interior de la casa.⁵⁹¹

¿Cuál es el objeto de estudio de este artículo, el teatro de Meyerhold o el teatro barroco? Jan Kott en un estudio comparado de Bunraku y Kabuki, habla aquí de una puesta en escena de este último.

El abolir la regla para expresar la cotidianidad mediante la economía llega a la puesta en escena meyerholdiana más tarde, en los primeros años 20, igual que la exageración tanto de los elementos

⁵⁹⁰ Una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, en 1955, la compañía de Ichikawa En'nosuke II (posteriormente conocido como En'o) actúa en China. Aún más tarde, ya en la siguiente década, el teatro *Kabuki* es visto por el público estadounidense.

⁵⁹¹ Kott, Jan (1987:34).

escenográficos como de los interpretativos. Pero aún así Meyerhold se adelanta en cuanto a la utilización de los mismos métodos, casi una década a la primera incursión del teatro Kabuki en la Unión Soviética.

La puesta en escena que observan tanto Meyerhold como Eisenstein⁵⁹², afecta de tal manera al último, que provoca una serie de nuevos procedimientos en la práctica cinematográfica.

Para Earl Miner,

Eisenstein supo comprender mucho mejor que él [Meyerhold] el lenguaje “práctico” del teatro Kabuki, y fue el pionero en darse cuenta en Occidente de que los diversos elementos del mismo forman un “conjunto monástico”, cuyos elementos significativos (diálogos, cantos, bailes) manifiestan la transferencia de una categoría de provocación de los sentidos a otra (...) Eisenstein había articulado en teoría y demostraba en la práctica todas las posibilidades de un cine que absorbiera las técnicas tradicionales de la representación teatral japonesa.⁵⁹³

Opinión más que discutible si se tiene en cuenta la introducción de una serie de elementos del teatro Kabuki por Meyerhold en las décadas anteriores a la visita de la compañía de Ichikawa Sadanji, que se describe en esta investigación.

La interpretación,⁵⁹⁴ cuyo estudio no forma parte de este trabajo, se ve afectada por una nueva configuración del espacio. En ocasiones se acerca a la pantomima. Un objeto deja de tener el mismo uso dentro de este espacio y de esta interpretación, se le da un uso distinto, como en el teatro Kabuki, donde gracias a una partitura de movimientos “un abanico puede representar todo lo que no sea un abanico.”⁵⁹⁵ Sin embargo, a pesar del uso que se le da a los objetos y a su presencia- o ausencia en ocasiones-, el principio más

⁵⁹² Director y teórico de cine soviético (1898-1948). Alumno de Meyerhold. Maestro de cine soviético. Ejerció influencia sobre el cine soviético y mundial posterior.

⁵⁹³ Miner, Earl (1987:80-81).

⁵⁹⁴ Como consecuencia del nuevo espacio se condiciona la interpretación. A causa de ello surge un nuevo término aplicado en la época constructivista y postconstructivista, biomecánica, elemento imprescindible para una digna preparación para una obra de Kabuki, por ejemplo. El acercamiento de la cultura física y del teatro le parece indiscutible a Meyerhold que necesita unos actores fuertes y hábiles. Es una vía contraria a la que busca Stanislavski: Meyerhold propone al actor trabajar desde fuera hacia dentro, desde el control total del cuerpo hacia el personaje carente de todo psicologismo. La precisión de los movimientos es primordial. Curiosamente, en 1899 Chéjov, en una carta dirigida a M. Gorki, explica que “cuando para algún movimiento determinado una persona gasta el mínimo número de movimientos, es una gracia”. Zolotnitski, D. (1999:93). Meyerhold no conoce esta carta y descubre este principio por sí mismo.

⁵⁹⁵ Kott, Jan (1987:32).

importante del teatro Kabuki, el de no tapar al actor, se cumple a pie de la letra en el teatro de Meyerhold. El arte del actor es lo que prima. La literatura, música, texto, escenografía, iluminación, vestuario, etc., están supeditados al mismo.

5.1.2. SIMBOLISMO COMO UNA DE LAS CONSTANTES PRINCIPALES EN EL TEATRO KABUKI Y EN LA DRAMATURGIA MEYERHOLDIANA

Se trata de un género que se alimenta de seculares tradiciones japonesas y cuyo simbolismo es casi hermético. Sin embargo, la técnica escénica, el distanciamiento del actor que, al contrario que el actor occidental, trata de no meterse en la piel de su personaje, ha inspirado a numerosos hombres del teatro moderno, Meyerhold primero y, más tarde, a Bertolt Brecht.

Simbolismo en ambos teatros cumple un papel principal, aunque no se puede hablar de una homogeneidad del último, ya que el teatro de Meyerhold sufre una evolución perpetua condicionada por una serie de razones socio-políticas. Sin embargo, es una de las principales constantes tanto en sus puestas en escena, como en el mundo cristalizado del teatro Kabuki⁵⁹⁶. El espectador no puede esperar una resolución realista de los problemas que se plantean en ninguno de estos dos teatros, ni tampoco puede aspirar a comprender la totalidad de la propuesta. Es una marioneta en manos del hábil manipulador, y su finalidad es dejarse llevar por los sentidos. Para ello está ideada una maquinaria compleja de antinaturalismo y distanciamiento.

El bosque, de Ostrovski, cuya puesta en escena es realizada en los años 20 por Meyerhold, tiene una curiosa historia. A mediados del siglo XX fue “escenificada en Japón por una compañía de reciente formación. En el montaje adoptaron, según se cuenta, el método de Meyerhold. El

⁵⁹⁶ Según Peter Brook, “todo aquel que pretende renovar el teatro vuelve a la fuente popular. Sin embargo, Meyerhold pretendió sacar al escenario a la vida misma. Su profesor venerado fue Stanislavski, también veneraba a Chéjov, pero en su arte se inspiró en el circo y en music hall. Brecht tiene raíces en el cabaret, Joan Littlewood sueña con feria. Cocteau, Artaud, Vajtángov, toda esa gente tan lejana el uno al otro, vuelven al pueblo”. Zolotnitski, D. (1999:217).

simbolismo era usado en el escenario en una proporción considerable. Por ejemplo, un árbol era representado por unas ramas. De modo similar, una ventana servía para simbolizar un gran ventanal.”⁵⁹⁷

La compañía japonesa utiliza el método de Meyerhold, cuando éste utiliza el llamado método de Kabuki. Los japoneses son vistos por los japoneses a través de la lupa rusa. El simbolismo en el que se inspiran vuelve a su cauce con una nueva forma, cargada de metodología meyerholdiana.

El Kabuki trabajó según esos mismos principios del simbolismo y el impresionismo. En los dos últimos siglos e incluso mucho más atrás, fueron los que caracterizaron no sólo el decorado sino también el trabajo y el espíritu de los actores.⁵⁹⁸

Sería justo aplicar la siguiente conclusión también al teatro meyerholdiano:

El arte del Kabuki consiste no en presentar como tal las cosas reales, sino por el contrario en hacerlas irreales. A partir de ello, se puede concluir que la representación simbólica es el alma del Kabuki.

Palabras revolucionarias para el ámbito teatral europeo de los inicios del siglo XX, que con plena conciencia podría firmar Meyerhold.⁵⁹⁹

5.2. ICHIKAWA EN’NOSUKE III

5.2.1. DESDE LOS INICIOS HASTA LA ENTRADA EN EL SIGLO XXI

Sandaime Ichikawa En’nosuke nace el 9 de diciembre de 1939 en Tokio bajo el nombre de Masahiko Kinoshi. Nacido en la familia de Ichikawa Danshiro III, a lo largo de su vida lleva otros dos nombres: Ichikawa Danko III y Omodakaya, tradición antigua conservada aún actualmente en el mundo del *Kabuki*. El nombre de Ichikawa Danko III ha sido llevado por a la edad de ocho años a la hora de estrenarse como actor,

⁵⁹⁷ Shutaro Miyake (1987:25).

⁵⁹⁸ Ibidem.

⁵⁹⁹ Los experimentos de Meyerhold resultan ser inmortales para toda la gente de teatro, utilicen éstos o no sus métodos. Una serie de seguidores, entre ellos Brecht, Jouvett, Vilar, Brook, hace posible que su arte sobreviva, evolucione y llegue posteriormente hasta España.

en el teatro Tokio Gekijō. Citando los materiales del Dossier de *La mujer sin sombra*, que aportó el Teatro Real de Madrid a esta investigación, se puede añadir que

Tras su interpretación de Miuranosuke en *Kamakura Sandai-ki* el año 1963, adoptó el nombre de En'nosuke III.⁶⁰⁰

A la edad de 24 años, en 1963, se llevó a cabo la ceremonia del cambio del nombre a ese último bajo el cual es conocido en el mundo entero. Su bisabuelo y el abuelo han sido conocidos bajo los nombres de Ichikawa En'nosuke I e Ichikawa En'nosuke II respectivamente.

Siguiendo los materiales facilitados por el Teatro Real para el desarrollo de esta Tesis, se descubre que

Más recientemente es conocido como En'nosuke Kabuki. Su objetivo, “*Kabuki* para la nueva generación”, continúa recibiendo el apoyo de los públicos.⁶⁰¹

A partir de 1968, ya terminados los estudios en la Universidad de Keio, empieza una larga tradición del uso de *chū-nori*, vuelo de los personajes mágicos sobre el patio de butacas, en una obra que el público madrileño tuvo la oportunidad de presenciar en 1986 durante la edición del Festival de Otoño de ese año: *Yoshitsune Senbon Zakura*.

La interpretación y la puesta en escena de Ichikawa En'nosuke III no siempre agradan a los puristas del género. Por ejemplo, los efectos especiales conocidos como *Keren*⁶⁰², los trajes descomunales y *hayagawari*,⁶⁰³ cambios rápidos de vestuario (y de personaje, como es el caso de *Date no Jūyaku*,⁶⁰⁴ donde el propio Ichikawa En'nosuke III interpreta a diez personajes), que han llenado de nuevo las salas de espectadores, al igual que las obras recuperadas y desempolvadas, no se

⁶⁰⁰ AA.VV. (coord. Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005:204).

⁶⁰¹ Ibidem.

⁶⁰² 外連, “outside party”. [http://en.wikipedia.org/wiki/Keren_\(kabuki\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Keren_(kabuki)).

⁶⁰³ 早替り, “cambio rápido”.

⁶⁰⁴ 伊達の十役.

corresponden con la imagen del verdadero arte dramático que tienen los conocedores de ese género ya clásico. Ichikawa En'nosuke III,

Trabaja combinando las técnicas tradicionales de interpretación del *Kabuki* con tecnologías de última generación. Destacado bailarín, ha jugado importantes roles como intérprete, productor, guionista y diseñador artístico.⁶⁰⁵

Quizá, ese tipo de lenguaje moderno haya aportado su grano de arena a la construcción del puente cultural entre Japón y, en este caso, España. Como se sabe, Ichikawa En'nosuke III,

Muy admirado también fuera de su país, ha presentado numerosas giras de *Kabuki* por primera vez en Gran Bretaña, Estados Unidos y Canadá desde 1977. [...] También ha producido espectáculos como la ópera de Rimsky-Korsakov *El gallo de oro* en el Teatro del Châtelet de París (1984), el musical *Idamante* en el Nakano Sun Plaza de Tokio (1988), *Shunkan* en el Parco Theater de Tokio (1990), *Kaiko* en el Yokohama Super Opera (1989), para conmemorar el centenario de la fundación de la ciudad de Yokohama, o la ceremonia de inauguración del Track and Field World Championship. [...] Ha organizado el 21st Century Kabuki-gumi, proyecto formativo de jóvenes actores. A la vista del éxito de *Ibukiyama-no Yamatotakeru* y *Yukinojō Henge*⁶⁰⁶ 2001, puede atribuírsele la ingente tarea de definir el *Kabuki* de futuras generaciones.⁶⁰⁷

En 2003, Ichikawa En'nosuke III mostró síntomas del accidente cerebrovascular, lo que no le impidió desplegar la magnitud de *Die Frau ohne Schatten* en Madrid, en la temporada de 2004-2005 en el Teatro Real, aún sin poder estar presente personalmente.

5.2.2. SUPER KABUKI

El *Kabuki* se ha desarrollado a lo largo de los siglos de tal modo que actualmente el público puede encontrarse con una oferta muy diversa, desde las obras que datan de los últimos años del siglo XVII hasta aquellas que fueron estrenadas recientemente. No solamente los textos han evolucionado. También ha habido cambios en el campo musical. Por

⁶⁰⁵ AA.VV. (coord. Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005:204).

⁶⁰⁶ 雪之丞変化.

⁶⁰⁷ Ibidem.

ejemplo, a voluntad del director se puede prescindir de la orquesta, acompañando la acción de la música grabada o desechando totalmente la parte musical del espectáculo. Los estilos también varían, desde lo más clásico hasta el realismo. Las tres disciplinas, “canto”, “danza” y “arte de interpretación”, que componen el término del *Kabuki*, no siempre están presentes a la vez, separándose en ocasiones. Aun habiendo aprendido desde la edad muy temprana tanto la música, como el canto o *Nihon Buyō*,⁶⁰⁸ los actores del *Kabuki* contemporáneo no siempre tienen la oportunidad de aplicar sus conocimientos y habilidades dentro de las puestas en escena modernas. Sin embargo, dado que en numerosas ocasiones con la danza se transmite el sentimiento y el contenido dramático de una historia sin vocablos, existe una muy estrecha relación entre la danza y el significado literal de los textos. Por ello, la danza en *Kabuki* nunca está completamente separada de la actuación. En cuanto a ésta última, es preciso recordar que el arte de *onnagata*, por ejemplo, es un arte que se sigue cultivando en Japón, habiendo existido tal tradición en otros tipos de teatro, como en la Ópera de Pekín, por ejemplo. En un principio, en *Kabuki*, todos los actores jóvenes reciben las clases de movimientos básicos, posturas y tipos de dicción tanto para los papeles femeninos como para los masculinos. Solamente una ínfima parte de los actores continúa interpretando ambos tipos de roles, mientras que la mayoría se especializa en los personajes de un único sexo, *onnagata* o *tachiyaku*. La estilización en ambos tipos de personaje depende en un grado importante del género al que pertenece la obra a interpretar. El resultado visual es un resultado directo de la época en la que fue creada la obra, y en la que está situada la acción de la misma.

En cuanto al estilo visual de las puestas en escena de Ichikawa En'nosuke III, el artista es frecuentemente acusado por los puristas del *Kabuki* de actuar para la galería. En efecto, la fusión de los presupuestos del *Kabuki* clásico y las nuevas tecnologías convierte su puesta en escena en un espectáculo sin par, no dejando a ninguna de las categorías de los espectadores fuera del acto catártico. Para ello se usan tales elementos como los mencionados *Keren*, observados en persona por quien firma esto

⁶⁰⁸ にほんぶよう
日本舞踊.

en las puestas en escena en Shinbashi Enbujō. Entre los *Keren*, se puede distinguir las siguientes formas:

- a) *Chū-nori*.
- b) *Hayagawari*.
- c) *Honmizu* (本水).^{ほんみず}
- d) *Seri*.
- e) *Yatai kuzushi* (屋台崩し).^{やたいかず}

Cada una de estas categorías lleva el sello de la producción en'noskiana y responde totalmente a la concepción del teatro *Kabuki*, género popular, de masas, que siempre se ha ido adaptando a los gustos del público del momento.

A continuación se verán analizados los elementos mencionados. *Chu-nori*, por ejemplo, se ha descrito brevemente en los Capítulos anteriores. Como se ha visto, se trata de impresionar al público sobrevolando el patio de butacas en las escenas culminantes de las obras de *Super Kabuki*. El propio Ichikawa En'nosuke III es llamado el “rey de *chu-nori*”. En el año 2000, interpretando a Guan Yu⁶⁰⁹, Ichikawa En'nosuke III realiza el vuelo número 5.000 en su larga carrera de vuelos utilizando dicha técnica. Como es de suponer, *chū-nori* también se usa para introducir los personajes mágicos. Por ejemplo, *tengu*,⁶¹⁰ espíritus o fantasmas, que densamente pueblan las obras de *Super Kabuki*, a menudo desaparecen de ese modo en el segundo anfiteatro, iniciando su vuelo en el escenario.

En *hayagawari*, se trata de realizar unos cambios momentáneos en las escenas, donde el actor interpreta más de un personaje, a menudo cambiando de uno a otro en un abrir y cerrar de los ojos. Para ello se utilizan distintas técnicas de cambio de vestuario, como el mencionado ya *hikinuki* que hace que la parte superior del vestuario, una vez retirados los hilos en los hombros, caiga, descubriendo otro vestuario que se lleva debajo.

⁶⁰⁹ 关羽/關羽 (¿?-220), general legendario chino, cuya vida sirve como punto de partida para numerosas historias del folklore chino.

⁶¹⁰ 天狗, “perro del Paraíso”. Animal del folklore japonés, cuya figura está ampliamente tratada en el teatro, literatura y las artes plásticas niponas. Combina en su cuerpo las características de un ave y de un ser humano. Según la fe budista, es un demonio de la destrucción.

La técnica llamada *honmizu*, es decir, “agua auténtica”, engloba una serie de procedimientos en los que se utiliza el agua. En un momento culminante de la obra pueden caer toneladas de agua imitando una cascada real, por ejemplo. También *honmizu* se usa para representar un río, un estanque, o un pozo.

Mencionados anteriormente *seri*, escotillas, entran en el uso desde los mediados del siglo XVIII. Habitualmente, se utilizan para elevar al actor o una parte de escenografía al escenario, al igual que para hundir el suelo haciendo que los intérpretes desaparezcan en el subsuelo. Al igual que los demás elementos de la amplia gama de los *Keren*, *seri* se utiliza en los momentos culminantes para potenciar el efecto dramático en el espectador.

El último de los procedimientos de los *Keren* es *yataí kuzushi*. En este caso se trata de dismantelar los edificios que forman parte de la escenografía para, de nuevo, producir un efecto dramático.

Como se ha visto, todos los elementos se usan para despertar al espectador, para sacarle de su observación pasiva y para crear una serie de emociones, cuyo efecto debe producir en la imaginación del mismo un efecto proporcional al esfuerzo invertido.

Con lo que respecta al surgimiento del propio género aquí analizado, en marzo del año 1985 se celebra una reunión a la que asisten Mohri Tomio,⁶¹¹ Miyake Issey⁶¹² y el propio Ichikawa En'nosuke III. Anteriormente, éste último ya utiliza tanto el término de “*Shin Shin Kabuki*” como el de “*Super Kabuki*”. Sin embargo, el procedimiento naciente aún no tiene un nombre único. Finalmente, el término de *Super Kabuki* se define en agosto del 1985.

5.2.3. ESCENOGRAFÍA EN *SUPER KABUKI*

Antes del final de la Era Edo ya se utilizan tales técnicas como *chū-nori*, *hayagawari*, *dōgunoshikake*,⁶¹³ etc. Durante la Era Meiji, los actores reniegan de esa tradición teatral, considerándola como obsoleta.

⁶¹¹ もうりとみお
毛利臣男.

⁶¹² みやけいつせい
三宅一生.

⁶¹³ どうぐ
道具のしかけ, una especie de trampilla.

Paulatinamente se introduce el realismo teatral, dando el empuje al surgimiento de *Shin Kabuki*, cuya idea estética no está enfocada en la búsqueda de la belleza propia del *Kabuki* clásico. La concepción más racional y contemporánea de la nueva ola teatral suprime el desarrollo de las atracciones no racionales del *Kabuki* original a partir del inicio de la Era Meiji.

En *Shin Kabuki*, existe un lapso de tiempo de unos dos minutos de duración aproximadamente, durante el cual se cambia la escenografía, mientras el público permanece en la oscuridad escuchando la música. Por su parte, Ichikawa En'nosuke III decide recortar el oscuro en su nueva puesta en escena, ya que la emoción generada en los espectadores se corta en el momento del mayor auge, para apagarse hacia el inicio del acto siguiente. El oscuro, cuya duración no supere unos 25 segundos, se convierte en el campo de investigación para el director. Generalmente, el cambio de escenografía con el uso de *mawari-butai* tarda dos minutos. En caso de añadir algún otro cambio, el oscuro puede llegar a durar hasta tres minutos. Por ello, para conseguir el oscuro de 25 segundos de duración en *Super Kabuki*, se aplican diferentes técnicas, por ejemplo, en algunos casos, mientras la cortina se cierra para el cambio de escenografía, se actúa delante del *maku*.

Aunque en ciertos casos el oscuro pueda llegar a ser necesario para seguir aumentando la emoción en los espectadores, en los años 80 del siglo XX, quizá, debido a la televisión, donde cada segundo cambia la imagen, esa sensación se está perdiendo en el público, e Ichikawa En'nosuke III empieza a buscar la solución.

En cuanto a las propuestas escenográficas del nuevo género, en un principio, no se cuenta con grandes presupuestos. *Yamato Takeru*,⁶¹⁴ la primera obra del nuevo género, cuenta con una escenografía muy sencilla.

⁶¹⁴ 「ヤマトタケル」. Yamato Takeru es un personaje legendario perteneciente al clan Yamato. A causa de una compleja relación con su padre, emperador Keikō, es obligado a viajar por la isla principal nipona en busca de una victoria total de los enemigos de su padre. Según la V parte de *Kojiki*, uno de los dioses locales de las provincias orientales le maldijo, dado que Yamato Takeru se encontró en el monte Ibuki con un jabalí de tamaño de un toro, y se vanaglorió de poder matarlo con las manos vacías, creyéndolo el mensajero de dicho dios. El dios del monte Ibuki, que había tomado la forma del jabalí blanco, hizo caer una lluvia helada en respuesta a tal declaración, causando de este modo la enfermedad fatal y la muerte del héroe. Yamato Takeru murió, tomando forma de un ave blanca y ascendiendo al Paraíso.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Yamatotakeru>, <http://en.wikisource.org/wiki/Kojiki>.

En las escenas que se desarrollan en el palacio, se sitúa la columna, en la cual se pegan numerosos trozos de madera, obteniendo una superficie irregular. Al iluminar dicha columna, gracias a esos trozos de madera, se crea la sensación de tridimensionalidad.

En *Oguri*,⁶¹⁵ el presupuesto también es limitado. La idea de crear la escenografía basada en un espejo grande viene de una visita que realiza Ichikawa En'nosuke III a una discoteca en Fukuoka. En ese lugar el director observa un uso, nuevo para él, de luz y de espejos, y lo considera interesante para la aplicación en el *Kabuki*. De allí sale la idea de la utilización del espejo, recibiendo el nuevo sistema el nombre del “Espejo colosal”, ya que se trata de una pared de espejos unidos entre sí, que crean un espacio único, o separados en forma de biombos, que crean una multitud de espacios. A través de los espejos el público puede observar el sol y la luna, las hojas de los árboles, las estrellas, la niebla, etc. Los objetos de escenografía para esta obra debían seguir el estilo del *Nō*, es decir, estar basados en la sencillez de los materiales y del uso que se les da. Un marco de bambú con tiras de tela blanca puede representar un pozo, una barca, etc., según la forma del marco y la interpretación de los actores. Para la obra del *Super Kabuki* se decide cambiar el color habitual de la tela, utilizada en la escenografía, del blanco al rojo o azul, creándose una relación cromática con el vestuario.

Ichikawa En'nosuke III ya cuenta con la experiencia del uso de *chū-nori*, pero por primera vez en *Oguri* se utiliza un nuevo procedimiento llamado フライングデザイン (*furaingudezain*, diseño de vuelo), con Peter Foy como responsable de dicho diseño. En comparación con *chū-nori*, solamente se sostiene una parte del cuerpo, lo que provoca que el cuerpo pueda girar involuntariamente en la dirección que no se busca. Esa posición, que puede llegar a parecerse en poco a la posición requerida, dificulta aún más el vuelo que dura unos diez segundos. Mientras tanto, la duración

⁶¹⁵ 「オグリ」. La obra se basa en los hechos históricos, describiendo la vida de Oguri Hangan Daisukeshige (1398-1464). Siguiendo la leyenda, se dedica a una vida aventurera, llegando a casa de un noble, cuya hija se enamora de Oguri. El noble trata de asesinar a Oguri en varias ocasiones. El cuerpo de Oguri se deforma una vez ingerido el veneno. Sin embargo, tras alcanzar las aguas sagradas de Kumano, Oguri consigue recuperar su cuerpo original. http://www.kabuki21.com/oguri_hangan.php.

habitual de *chū-nori* es de dos a tres minutos. En la escena del regreso del infierno el vuelo se consigue alargar a unos 24 segundos.

El nuevo procedimiento exige los ensayos técnicos, los que se introducen por primera vez en *Oguri. Furaingudezain* resulta ser peligroso, además de pecar de corta duración y de tener como uno de los problemas el balanceo del cuerpo, difícil de fijar. Sin embargo, los ensayos técnicos permiten al intérprete a acostumbrarse a dicho procedimiento y no gastar demasiada fuerza para fijar la posición del cuerpo. No solamente esa técnica, sino que también *chū-nori* tienen presencia en *Oguri*, de hecho, *chū-nori* se utiliza para hacer sobrevolar a los espectadores a un caballo, por ejemplo.

El espacio ideado para *Oguri*, funcional y con cambios fáciles y libres, según el propio Ichikawa En'nosuke III, debía servir para poder ser utilizado en las posteriores obras de *Super Kabuki*

Por otra parte, se sigue investigando en los procedimientos que vuelvan la puesta en escena más espectacular. Se recurre a una complicada técnica de imitación de fuego. En *Shin-sangokushi*,⁶¹⁶ de 2001, se experimenta del siguiente modo. En el transcurso de la obra, durante la escena de batalla, un barco se debe quemar. Para ello se usa el vapor que sale en forma de humo, y se pone la luz roja en los puntos adecuados. Todo ello se aplica pretendiendo imitar un fuego auténtico. Sin embargo, el resultado no es satisfactorio para el director, quien se da cuenta de que los orificios en el suelo del barco por los que sale el humo son demasiado pequeños, lo que impide un flujo requerido del humo. Para conseguir el efecto deseado, se amplían los agujeros, lo que permite salir al humo con la fuerza necesaria para provocar una emoción fuerte en los espectadores.

5.2.4. VESTUARIO EN SUPER KABUKI

Tras un análisis relativamente profundo del vestuario del *Kabuki* original, uno se puede dar cuenta de que en el diseño de éste se busca una belleza, cuyas raíces se encuentran en la cultura tradicional japonesa. Es

⁶¹⁶ しんさんごくし
新三国志.

decir, se procura conseguir un impacto visual a través del lujoso y, en ocasiones, aterrador estilo de vestimenta.⁶¹⁷

En cuanto a *Shin Kabuki*, su belleza se busca y se refleja en menor grado, dado que este género recibe influencia directa del nuevo realismo teatral. Con ello, para conseguir el efecto de realismo, se utiliza el vestuario del momento histórico correspondiente a la puesta en escena. Por ello, el vestuario en *Shin Kabuki* no llama tanto la atención y no pretende entretener con colores brillantes y calidad lujosa. El nuevo realismo pierde la armonía de los colores.

Por su parte, *Super Kabuki* se adhiere a una tendencia bien distinta: en *Yamato Takeru*, Ichikawa En'nosuke III no quiso utilizar el vestuario de estilo de *Shin Kabuki*. Su propósito general consistía en devolver la sensación de la belleza del *Kabuki* original al espectáculo. Para ello se organiza, a través del vestuario y de escenografía, una especie de desfile de moda de alto nivel.

En la llamada “época de los dioses”, se lleva la ropa diseñada de tela blanca que solamente tiene la apertura para la cabeza, recordando su forma desplegada la de la túnica romana sin mangas. El único accesorio conocido de ese período es el collar.

Durante la preparación para la obra de *Yamato Takeru*, Mohri visita diversos museos de Sud-Este asiático para verificar cómo era el diseño antiguo en distintos pueblos. La ropa de Corea antigua tiene la imagen más cercana a su idea de vestuario para la obra. Como resultado de su investigación, la escenografía y el vestuario tienen una relación muy estrecha. El vestuario es muy lujoso. Sin embargo, para conseguir un contraste dramático, la escenografía es muy sencilla.

A la hora de diseñar el vestuario para *Yamato Takeru*, surgió un problema, quizá, no tan nuevo en el ambiente *kabuki*: el actor que interpreta un personaje femenino, siempre tiene la condición física de un hombre, lo que supone que su cuerpo es más grande y el vestuario tiene que tener una talla adecuada para un cuerpo masculino. Con ello nace la siguiente cuestión: ¿Cómo se puede mostrar el cuerpo más fino y frágil? Por supuesto,

⁶¹⁷ Se acerca estéticamente al *basara* (ばさら), la mentalidad cultural y de moda, propia del período del gobierno de dos dinastías, con la capital del Norte y la capital del Sur.

para ello debe haber una colaboración por parte del propio actor, quien a través de su interpretación debe hacer olvidar al público que hay un actor masculino ante sus ojos. El resultado final de la búsqueda de Mohri es el vestuario que está de acuerdo con la estética de la Era Edo, para llamar la atención del público, y cuyo peso alcanza unos 15kg. Realizado de algodón, difícilmente es adecuado para las intérpretes femeninas quienes, en caso de tener acceso al escenario del *Kabuki*, tendrían problemas para llevar ese vestuario a causa de su peso elevado.

El maquillaje, aunque no se estudie profundamente dentro del presente trabajo, tiene una estrecha relación con la gama de colores que se usan en el *Super Kabuki*. Cuando se hacen las fotografías para el póster promocional de la obra *Yamato Takeru*, el vestuario aún no está listo, lo que no puede no influir en la percepción que tenga el espectador al ver el póster. El maquillaje, por su parte, es muy natural dentro de la línea del maquillaje de *Shin Kabuki*. Sin embargo, al llegar el vestuario de la obra y al hacer pruebas de vestuario, Ichikawa En'nosuke III se da cuenta de que se pierde la fuerza de expresión, con lo cual recurre al maquillaje del *Kabuki* original.

En *Oguri*, la obra de *Super Kabuki* mencionada anteriormente, Mohri e Ichikawa En'nosuke III utilizan los mismos colores, que siempre están en el vestuario, dándoles un uso diferente. Por ejemplo, los colores que forman base de la gama de colores de un *kimono* (negro, rojo, violeta), se desplazan de su lugar habitual a otros elementos. El negro se puede encontrar en la cintura, el rojo en la vaina de la *katana*, el violeta en la frente (*hachimaki*)⁶¹⁸.

Otro ejemplo más del vestuario del *Super Kabuki* se puede encontrar en *Hakkenden*.⁶¹⁹ En cuanto al color, se acerca más a la gama de colores del vestuario original del *Kabuki*. La forma, en cambio, se desarrolla de un modo inaudito. Mohri hace la colección de *ukiyo-e* y de *shibai-e*, relacionados con *Hakkenden*, y ello influye en la concepción del vestuario

⁶¹⁸ はちまき 鉢巻. Cinta tradicional japonesa que se lleva envolviendo la cabeza. Los colores más frecuentes son el rojo o el blanco. Su función consiste en indicar la perseverancia y el esfuerzo de la persona que la lleva puesta. En la frente habitualmente se lleva el símbolo del sol naciente u otro símbolo. Se considera que por primera vez *hachimaki* entran en el uso en 1702, cuando los 47 *rōnin* se envuelven las cabezas antes del ataque, ideado para vengar la muerte de su señor Asano Takumi-no-Kami Naganori.

⁶¹⁹ はっけんでん 八犬伝.

de tipo *nishiki-e*. Ichikawa En'nosuke III, considerando la escenografía, pensó que el contraste de esta con el vestuario sería interesante.

5.2.5. ILUMINACIÓN EN *SUPER KABUKI*

La iluminación en el *Kabuki* empezó con una vela y con la luz natural que entraba por la ventana en el techo cuando se estableció el edificio para el espectáculo *kabuki*. Más tarde se introdujo la lámpara de gas. A continuación, la luz eléctrica, en la cual predomina el color blanco antes de la llegada de *Super Kabuki*. En el *Kabuki* clásico y en *Shin Kabuki*, para transmitir el paso del tiempo, se usa la luz azul como efecto especial. El atardecer se representa a través de la iluminación de atardecer, y para la noche, se usa la iluminación de noche o la luz se apaga del todo. Casi no se utilizan otros efectos de iluminación. De ello se puede deducir que la iluminación no tiene función dramática en la obra. En general, se ha creído desde la introducción de la luz eléctrica hasta la llegada del *Super Kabuki* que la luz blanca es la mejor para iluminar las obras del *Kabuki*, considerando el vestuario y el maquillaje. Nunca antes del *Super Kabuki* se utiliza la iluminación con la tecnología contemporánea.

Al ver numerosas obras de ambos tipos del *Kabuki* anterior, Ichikawa En'nosuke III decide introducir efectos lumínicos en sus puestas en escena. Ya en la primera obra de *Super Kabuki*, *Yamato Takeru*, se hacen los primeros experimentos con la iluminación que nunca antes habían tenido lugar en el *Kabuki* clásico o en el *Shin Kabuki*. Se utiliza una cortina doble. En cada fila de esa cortina se sitúan cuatro focos, creando una cortina de luz, de la cual sale el mundo de Yamato. Ésta es la presentación de la obra. Además, se utilizan focos de varios colores.

En *Oguri*, como se ha visto anteriormente, se ubican muchos espejos. Hay 300 cambios de luz a lo largo de la obra. Por esa razón se tiene que revisar todas las posiciones de los actores y los efectos de luz. Ambos elementos, los espejos y la iluminación, crean el mundo de la fantasía.

La mencionada *Hakkenden*, avanza aún más en cuanto a la experimentación. No solamente se graban los movimientos del espejo en el

ordenador. También se calcula la inclinación y la velocidad del movimiento del espejo, además se usa láser para lograr mayor efecto.

5.2.6. UEHARA-EN'NOSUKE

En una tertulia grabada en 1991, Ichikawa En'nosuke III conversa con Uehara Takeshi,⁶²⁰ filósofo, historiador e ideólogo del *Super Kabuki*, sobre los logros y experimentos llevados a cabo en la iluminación y escenografía de dos obras de dicho género, *Yamato Takeru*,⁶²¹ la primera y la más conocida obra de *Super Kabuki*, y *Oguri Hangan*, además de explicar al público de susodicha grabación las innovaciones en la dramaturgia de ambas obras.⁶²² Siendo dramaturgo de las dos piezas, diferentes en cuanto a la puesta en escena y en cuanto al mensaje, Uehara Takeshi vuelve sus ojos hacia la Edad Antigua y la Edad Media de Japón, para beber de sus fuentes y lograr dos guiones propios de *Super Kabuki*. Ambas piezas cuentan con un despliegue de imaginación de palabra y de puesta en escena, y proceden de *Kojiki* (712) y *Nihonshoki* (720),⁶²³ y de *Sekkyōbushi* (Heian), respectivamente.

Uehara, atraído por la cordialidad y los sentimientos de la gente común en el complicado Medioevo japonés, subraya el poder curativo y catártico que tienen las historias de la Antigüedad, según él. Rozando el concepto aristotélico de purificación de las pasiones, explica cómo convierte los episodios, muy simples en la obra original, en dos obras de larga duración, cuatro horas cada una, habiendo potenciado el material original y desarrollado las escenas. Gracias a esta indagación y a los añadidos de Uehara, que claramente explican la diferencia entre la

⁶²⁰ うえはら たけし
上原 武.

⁶²¹ Como se sabe, *Shin Kabuki* no contiene ni el canto, ni el baile. El contenido de las obras puede llegar a ser interesante para el público contemporáneo. Sin embargo, Ichikawa En'nosuke III piensa que esas obras no son divertidas. Por ello, a la hora de montar *Yamato Takeru*, Ichikawa En'nosuke III considera las técnicas del *Kabuki*, que le hicieron popular en la época Edo. De ese modo se recuperan las técnicas como *danmari* y *mie*, excluidas del *Shin Kabuki*.

⁶²² 「市川猿之助歌舞伎一代・猿之助スーパー歌舞伎の楽しみ・ヤマトタケル・オグリ」(1991), 松竹株式会社 Inc./NHK エンタープライズ, Japón.

⁶²³ にほんしよき
日本書紀.

mentalidad de *kuge*⁶²⁴ y *buke*,⁶²⁵ y la cruel moral de la Edad Media japonesa, la puesta en escena de Ichikawa En'nosuke III obtiene una forma más compleja que en el *Kabuki* clásico. De allí que se trabaja en *Oguri* con Yoshii Sumio,⁶²⁶ el futuro diseñador de iluminación en la madrileña *Die Frau ohne Schatten*. Ya en esta obra temprana, la escenografía y la iluminación condicionan al actor y al equipo técnico de tal modo que no queda otra opción que experimentar hasta llegar a la perfección. Los espejos utilizados en esa puesta en escena se convierten en un gran reto para el iluminador. Una vez en el escenario, habiendo entrado por los clásicos rieles situados en el suelo en paralelo a la boca del escenario, suponen un problema importante a la hora de reflejar tanto la luz como los objetos entre cajas y hasta los camerinos de los actores. Situados enfrente al espectador, la luz de los focos rebota en sus ojos, desconcentrando del visionado del espectáculo. Por otra parte, los actores están a la vista del espectador incluso en los hombros del escenario, restando así parte de su intimidad mientras se preparan para salir. En la grabación de 1991, el problema iluminación-espejos en el escenario aún se encuentra en el proceso de experimentación tanto para Ichikawa En'nosuke III, como para Yoshii Sumio, y según el director de la obra, no tiene importancia si el experimento acaba con un buen resultado o no, dado que el experimento en una puesta en escena forma parte del mundo imaginario y del espíritu de la imaginación.

Por otra parte, los dos responsables de *Yamato Takeru*⁶²⁷ y *Oguri*, fieles ambas obras en cuanto a la técnica interpretativa (pero no el vestuario

⁶²⁴ くげ 公家, aristocracia.

⁶²⁵ ぶけ 武家, militares.

⁶²⁶ よしいすみお 吉井澄雄.

⁶²⁷ El texto de *Yamato Takeru* tiene forma coloquial. Además, el título se escribe en *katakana*, uno de los silabarios japoneses, y no en *kanji*, caracteres chinos. Como en muchos otros casos del uso de *katakana* en los anuncios, incluso a través de la forma de escribir el título se quería atraer la atención del espectador quien, probablemente, habitualmente no iba al teatro. Para el público joven contemporáneo, el *Kabuki* original es complicado, aburrido y no hace más que provocar el sueño, como bien lo subraya durante la entrevista Ichikawa En'nosuke III. Modificando el texto de la obra a la manera más moderna, se busca conseguir un espectáculo interesante, más sencillo y capaz de impresionar por medio de influencia directa en los cinco sentidos de los espectadores. El contraste entre la sencillez del texto y el lujo del vestuario llama la atención. Por consiguiente, la obra obtiene éxito.

o efectos especiales) a las puestas en escena del *Kabuki* clásico, mencionan 天がける心 (amagakeru kokoro), aspecto que no se considera como central en esta investigación, pero que, sin embargo, puede ayudar a comprender mejor el mundo en'noskiano. Tanto para Uehara como para Ichikawa En'nosuke III, la figura de Yamato Takeru, el legendario fundador de la nación japonesa, está por encima de los intereses mundanos y se despegaba de la materialidad, sobrevolando las miserias humanas en un último acto de la salvación de sus co-ciudadanos. Los dos autores de la obra se adhieren a esa idea de rechazar la avaricia, y se concluye la tertulia con una especie de la unidad espiritual de los tres innovadores, cada uno en su esfera, en una hermandad con una escala de valores distinta a la que posee el resto de la humanidad.

La tertulia del año 1991, anterior a la puesta en escena bávara de *Die Frau ohne Schatten*, ya explica el posicionamiento de ambos dialogantes, subrayando la importancia de la superación de la imaginación del guionista por parte del director en una puesta en escena en *Kabuki*. No es ningún mérito seguir las indicaciones del dramaturgo, según el guionista de *Yamato Takeru* y *Oguri*. A juzgar por el material gráfico de *Die Frau ohne Schatten* madrileña, Ichikawa En'nosuke III, con su dominio de las nuevas tecnologías traído desde *Super Kabuki*, consigue dicha superación con creces.

5.3. *DIE FRAU OHNE SCHATTEN* EN EL TEATRO REAL

5.3.1. ICHIKAWA EN'NOSUKE III VS. PINCHAS STEINBERG

Sandaime Ichikawa En'nosuke llevó a cabo la dirección escénica de la poco conocida por el espectador medio *Die Frau ohne Schatten*, encargándose Pinchas Steinberg de la dirección musical de dicha obra. Ambos contaron con la colaboración de tales cantantes líricos invitados como Julia Juon, Robert Dean Smith, Luana DeVol o Eva Johansson, entre otros, con un cuidadosamente seleccionado equipo artístico (con Takashima

Isao en calidad de realizador),⁶²⁸ numerosa figuración, Coro de Niños de a Comunidad de Madrid, Coro y Orquesta Titular del Teatro Real (Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid), para desempolvar una de las obras más complicadas no solamente de su autor, Richard Strauss, sino de todo el teatro musical del siglo pasado, que no peca precisamente de ser fácil para el intérprete. Además de las dificultades técnicas, dicha ópera requiere la plantilla de orquesta más grande desde que el género operístico haya comenzado sus andanzas, lo que el Teatro Real supo aportar, si se toma en consideración la opinión de Pinchas Steinberg, director musical con renombre.

De la obra del director escénico de esa producción de la Bayerische Staatsoper de Múnich (1992) se ha ido presentando la información desde los apartados anteriores, y se seguirá indagando en su labor con mayor detalle. Sin embargo, el trabajo del director musical de *Die Frau ohne Schatten* se queda en el segundo plano, solapado por el objeto del estudio. Los materiales del Teatro Real describen la figura de Pinchas Steinberg del siguiente modo:

Estudió violín en Estados Unidos y composición en Berlín. En 1974 hizo su debut como director con la Orquesta Sinfónica RIAS de Berlín, primera de una larga lista de prestigiosas orquestas a las que ha dirigido, entre ellas la Filarmónica y Sinfónica de Londres, Filarmónica de Israel, Gewandhaus de Leipzig, Nacional de Francia, Filarmónica Checa, Santa Cecilia de Roma, Filarmónica de Múnich, Real de Estocolmo, Nacional de España, del Festival de Budapest, Orquesta de París, etc.⁶²⁹

Además de la dirección regular de dichas orquestas, Steinberg ha participado de forma puntual en diversos festivales:

Ha actuado en los Festivales de Salzburgo, Berlín, Praga, Viena, Orange, Verona, Bregenz, Flandes y Richard Strauss de Garmisch. Entre 1988 y 1996 fue Director invitado permanente de la Ópera Estatal de Viena, habiendo dirigido así mismo producciones operísticas en numerosos e importantes teatros de ópera de Europa y América: en la Royal Opera House, Covent Garden de Londres, en París, Múnich, San Francisco, Berlín, Roma, Viena y Ginebra. Desde 1989 hasta 1996 fue Director Jefe de la Orquesta

⁶²⁸ たかしまいさお
高島 勲 .

⁶²⁹ AA.VV. (coord. Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005:204).

Sinfónica de la Radio de Viena, y entre 2002 y 2005 Director musical de la Suisse Romande (Ginebra).⁶³⁰

Pinchas Steinberg cuenta con numerosas grabaciones de las mayores obras del teatro musical:

Entre sus grabaciones de ópera completa pueden citarse *Der fliegende Holländer* de Wagner, *La Wally* de Catalani, *Die schweigsame Frau* de Richard Strauss o *Chérubin* de Massenet, galardonada con el Grand Prix su Disque, el Diapasón d'Or, el Schallplattenpreis de Crítica Alemana y el Prix Caecilie de Bruselas. En diciembre de 2001 tuvo lugar su debut norteamericano en concierto, al frente de la Orquesta de Cleveland, siendo invitado para volver a dirigirla en 2003, 2005, 2006 y 2007.⁶³¹

Por otra parte, el equipo artístico se completó por las siguientes personalidades del mundo teatral⁶³²:

Realizador	Isao Takashima
Escenografía	Setsu Asakura
Figurista	Tomio Mohri
Iluminador	Sumio Yoshii
Asistente del director musical y apuntador	Ove Krüger
Realizador de la iluminación	Michael Bower
Asistente del figurista	Kumi Sakurai
Director del Coro	Jordi Casas Bayer
Director del Coro de niños	José de Felipe
Maestros repetidores	Patricia Barton, Ricardo Bini, Mack Sawyer

Además de estos artistas, Sakon Fujima se encargó de la ayudantía de la coreografía, mientras que Barbara Lluch llevó a cabo la ayudantía del Director de Escena.

Las críticas, como era de esperar, se dividieron ante tan gran reto para el Teatro Real y el equipo técnico y artístico de la obra. Luís Suñén, en *Strauss total*, proporciona una opinión muy positiva acerca del resultado de tal trabajo⁶³³:

[...] y su mensaje [de Hoffmannsthal] conjunto sigue bien vivo.

⁶³⁰ AA.VV. (coord.Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005:204).

⁶³¹ Ibidem.

⁶³² AA.VV. (coord.Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005:8).

⁶³³ Suñén, L. (Junio 2005): "Strauss total", *El Ciervo*, Barcelona.

Sobre todo si se plantea como lo hace el equipo japonés- Ichikawa, Takashima, Asakura, Mohri y Yoshii como director de escena, realizador, escenógrafo, figurinista e iluminador respectivamente en el que ha sido uno de los grandes éxitos de la reciente historia del teatro madrileño.

La producción se estrenó en Múnich en 1992 pero, junto al aire de época- que tal y como corre el tiempo ya hay que hablar así para un trabajo de hace trece años- hay propuestas plenamente vigentes, que funcionan maravillosamente en lo escénico y que dan a la obra toda su vigencia.

El público del Real- gélido con lo que no sea el repertorio habitual- reaccionó tan favorablemente que el paso significa una clara apuesta para ir desarrollando visiones nuevas- esta con el punto de partida del teatro kabuki- de estos grandes clásicos modernos que todavía no forman parte de su dieta habitual.

Para que todo marchara como es debido hacía falta un gran maestro en el foso. Personalmente, nunca me lo pareció Pinchas Steinberg, pero debo reconocer que su trabajo al frente de la orquesta titular que crece en calidad a ojos vistos- fue irreprochable.

Como se ha visto, en la temporada de 2004-2005 en el Teatro Real tuvo lugar un potente encuentro de dos personalidades de teatro musical y dramático. Las funciones, dirigidas por ambos artistas, tuvieron lugar a partir de las 19.00 los días 15, 19, 22, 25 y 29 de abril y 2, 5 y 9 de mayo de 2005, siendo la función del día 29 de abril retransmitida en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España.

5.3.2. LA MUJER SIN SOMBRA OP.65 Y SUS AUTORES

La mujer sin sombra, traducida así a la lengua española, es una obra estrenada en la Staatsopere de Viena el 10 de octubre de 1919. Sus autores son Richard Strauss, compositor bávaro, quien se encargó de la parte musical, y Hugo von Hofmannsthal, proveniente de Viena y responsable del libreto lleno de simbología descrita en ocasiones como oscura. Ambos colaboraron en *Der Rosenkavalier*, *Elektra* y *Ariadne auf Naxos*. En un principio, el propósito de los dos padres de la que conocemos hoy como *Die Frau ohne Schatten* fue la reintrepetación de *Die Zauberflöte* (*La flauta mágica*). A pesar de ello, el resultado dista de ese propósito inicial. El camino de búsqueda de uno mismo representado por la figura de una

Emperatriz suprahumana, ha obtenido la forma de una ópera con una exigencia vocal también suprahumana y una moderna y compleja orquestación. Quizá, por la condición intermedia entre lo fantástico y lo humano del cuento, además de la complejidad de la puesta en escena y de la propia composición musical, la obra no obtuvo una respuesta inmediata por parte del público.

Según narra Hans-Christian Schmidt, en *Una Ópera como doble cuento intelectual*⁶³⁴,

El camino recorrido desde la concepción y las primeras reflexiones conjuntas de Hofmannsthal y Strauss en el año 1911 hasta la conclusión de la ópera es largo, sinuoso y a veces pedregoso. *Die Frau ohne Schatten*, esa fabulosa parábola mística de la bendición del amor a través del nacimiento de los hijos tuvo, ella misma, un difícil alumbramiento.

De hecho, tras una serie de desacuerdos entre ambos autores y el envío del I acto del libreto al compositor el 28 de diciembre de 1913, el estreno de la *FroSch*⁶³⁵ se demoró a causa de la Primera Guerra Mundial. El día del estreno, la dirección musical es llevada a cabo por Franz Schalk, mientras que Hans Breuer Bühne es el responsable de la dirección escénica y Alfred Roller de la concepción escenográfica y del vestuario. Curiosamente, ya en esa primera puesta en escena se oponen dos estéticas de procedencia diferente: los personajes del mundo de Barak llevan el vestuario con la estética prestada del Medioevo europeo, mientras que los personajes del mundo divino están ataviados de ropajes de inspiración árabe. Sin embargo, una vez derrotadas en la Gran Guerra Alemania y Austria, el estreno se hace sin la opulencia que hubiese necesitado tanto la partitura como el libreto de *Die Frau ohne Schatten*.

En cuanto a los personajes femeninos, para el estreno mundial de la ópera, las sopranos están elegidas por el propio autor musical. Se trata de

⁶³⁴ AA.VV. (coord. Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005:97).

⁶³⁵ “[...] abreviada con buen humor por el propio Strauss “FroSch (N.de la T.” Rana, en alemán) [...]” Ibidem.

Maria Jeritz, encarnando a la Emperatriz, y Lotte Lehmann, dando vida a la mujer de Barak.

Más tarde la obra es reestrenada en la Ópera de Dresde, a la que se ha asociado desde entonces, además de ser estrenada en tales teatros como la Ópera de Viena, la Ópera Estatal de Baviera, en Múnich, Alemania, el Teatro Colón de Buenos Aires (estreno del año 1949 por Erick Kleiber), o la Ópera de San Francisco, en 1959. Los directores de talla de Rudolf Kempe, Leopold Ludwig, Erich Leinsdorf, Karl Böhm se responsabilizaron de la dirección musical de *Die Frau ohne Schatten* una vez acabada la Segunda Guerra Mundial. Incluso Herbert von Karajan se implicó no solamente en la dirección musical, sino que también la dirección escénica de dicha obra, despidiéndose de la Ópera Estatal de Viena, en 1964, conmemorando así el centenario de Richard Strauss. En caso a éste último, el autor musical de *Die Frau ohne Schatten* reúne los temas principales de la misma en la suite orquestal *Fantasía La mujer sin sombra*, en 1946.

Con respecto a las grabaciones, Wolfgang Sawallisch se encarga de grabar *Die Frau ohne Schatten* sin cortes y de estrenarla en Tokio y Nagoya, en 1992. Esa producción cuenta con los presupuestos del *Kabuki*, y es firmada por Ichikawa En'nosuke III por primera vez. *Die Frau ohne Schatten* cuenta con una amplia discografía, representada más abajo con el siguiente orden de los personajes y sus intérpretes:

Emperatriz, Tintorera, Nodriza, Emperador, Tintorero, Mensajero de los espíritus, Orquesta, Director

- Leonie Rysanek, Christel Goltz, Elizabeth Höngen, Hanz Hopf, Paul Schöffler, Karl Böhm, Wiener Philharmoniker, Karl Böhm, 1954
- Leonie Rysanek, Christa Ludwig, Grace Hoffmann, Jess Thomas, Walter Berry, Lucia Popp, Fritz Wunderlich, Herbert von Karajan, 1964
- Gundula Janowitz, Gladys Kuchta, Grace Hoffmann, Jess Thomas, Otto Wiener, Wiener Staatsoper, Herbert von Karajan
- Ingrid Bjoner, Inge Borkh, Martha Mödl, Jess Thomas, Dietrich Fischer-Dieskau, Hans Hotter, Bayerische Staatsoper, Josef Keilberth
- Leonie Rysanek, Christa Ludwig, Ruth Hesse, James King, Walter Berry, Martin Gel, Wiener Staatsoper, Karl Böhm, 1966
- Leonie Rysanek, Brigit Nilsson, Ruth Hesse, James King, Walter Berry, Wiener Philharmoniker, Karl Böhm, 1977
- Cheryl Studer, Ute Vinzing, Hanna Schwartz, René Kollo, Alfred Muff, Andreas Schmidt, Bayerische Rundfunk, Wolfgang Sawallisch

- Julia Varady, Hildegard Behrens, Reinhild Runkel, Plácido Domingo, José van Dam, Wiener Philharmoniker, Georg Solti
- Deborah Voight, Sabine Hass, Hanna Schwartz, Ben Heppner, Frantz Grundheber, Staatskapelle Dresden, Giuseppe Sinopoli⁶³⁶

Por otra parte, *Die Frau ohne Schatten* cuenta con las siguientes ediciones en DVD:

- Cheryl Studer, Eva Marton, Marjana Lipovsek, Thomas Moser, Robert Hale, Bryn Terfel, Wiener Philharmoniker, Georg Solti
- Luana DeVol, Manis Martin, Marjana Lipovsek, Peter Seiffert, Alan Titus, Jan Rootering, Bayerisches Staatsorchester, Wolfgang Sawallisch, 1992⁶³⁷

Los padres de *Die Frau ohne Schatten* tuvieron diversas fuentes de inspiración para la composición de la obra. Si se trata del libreto, Hans-Christian Schmitt afirma que se trata de una obra poética compleja que presentó numerosas dificultades al compositor musical⁶³⁸:

Los motivos para esto los encontramos con seguridad en la red de coordenadas de la formación de Hugo von Hofmannsthal, quien sobrepone una fuente a otra compilando de muchas procedencias en *Die Frau ohne Schatten*. Sobre la gacela abatida por el halcón habla Scheherezade en la quinta de *Las 1001 noches*. El Jorobado aparece en la noche 31, el Tuerto en la 32. Durante 54 noches, Scheherezade narra la historia de un joyero que cazó una joven pajarita a la que convirtió en su esposa. El agua dorada de la fuente mágica brota en la noche 756ª y el reproche por la infertilidad de la mujer aparece en la noche 699ª de labios de Emir Hassan Scharr al Tarik.

También los cuentos de los Hermanos Grimm sirven como fuente. En *Rumpelstilzen* (*El enano saltarín*) encontramos el plazo fatal, y en *Blancanieves* leemos sobre el deseo desesperado de tener un hijo. En el *Fiel Johan* y en *Los dos hermanos* encontramos un personaje petrificado al igual que en el 8º cuento de Scheherezade. Son obligadas las comparaciones con la obra de Mörike *Historia de la bella Lau*; en ella se explica que la bella Lau es de procedencia medio humana por parte de madre. No hay que olvidar a *Peter Schlemihl*, quien se ha envuelto en serias dificultades cuando quiere venderle su sombra al diablo. Pero ya incluso en el nuevo testamento “la sombra” del Espíritu Santo recae sobre María, es decir la preña. Por lo que la sombra también significa la promesa de la vida aún por nacer.

Es cierto que el tema de la sombra es un tema muy popular en la literatura de diferentes pueblos drásticamente separados entre sí desde el

⁶³⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/La_mujer_sin_sombra.

⁶³⁷ Ibidem.

⁶³⁸ AA.VV. (coord. Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005:107).

punto de vista geográfico. Y este tema sirve como punto de partida para la ópera monumental creada por Hugo von Hofmannsthal y Richard Strauss.

5.3.3. DIE FRAU OHNE SCHATTEN EN MADRID: INTÉRPRETES

El Teatro Real de Madrid destaca por invitar a las figuras de primera línea para completar el reparto de las óperas de las que disfrutaban tanto los asiduos espectadores madrileños como los visitantes de la capital española.

Para la puesta en escena de *Die Frau ohne Schatten* se ha invitado a tales artistas como Robert Dean Smith o Eva Johansson para dar vida a la pareja imperial. Robert Dean Smith, cantante lírico nacido en Chetopa, Kansas,⁶³⁹

Desde su debut como Walter de *Die Meistersinger* en Bayreuth el año 1997, canta en los principales escenarios musicales: entre 2000 y 2002 volvió al Festival wagneriano con *Lohengrin*, y en 2001-04 con *Die Walküre*. En la Ópera Estatal de Viena ha cantado *Meistersinger*, en la de Múnich esos dos últimos títulos así como *Manon Lescaut*, *Tosca*, *La novia vendida* y *La dama de picas*, en el Covent Garden *Meistersinger* y *Káta Kabanová*, en La Scala de Milán *Fidelio*; *Meistersinger* en San Francisco y Bruselas, así como en la Deutsche Oper berlinesa, donde también ha cantado *Lohengrin*, *Fidelio* y *Parsifal*; este título más *Ariadne auf Naxos* en Barcelona, *Meistersinger* en Florencia, *Die Frau ohne Schatten* en Los Ángeles, *Walküre* en Tokio..., con directores como Barenboim, Ovules, A.Davis, Dohnányi, Mehta, Pappano, Sawallisch o Thielemann.

Antes de embarcarse en el proyecto madrileño de *Die Frau ohne Schatten*, ya se había familiarizado con el escenario del Teatro Real, habiendo cantado allí *Parsifal*. Robert Dean Smith inició su carrera como barítono, habiendo completado sus estudios en Pittsburg, en la neoyorkina Julliard School y en Europa.

En cuanto a Eva Johansson, cantante lírica danesa, nacida en Copenhague, ella⁶⁴⁰

[...] estudió en su ciudad y debutó el año 1982 como Condesa de *Le nozze di Figaro*, siendo contratada por seis años. En 1988 fue requerida por Götz

⁶³⁹ AA.VV. (coord. Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005:207).

⁶⁴⁰ Ibidem.

Friedrich para la Deutsche Oper de Berlín. Desde sus primeros años cantó óperas como *La Bohème*, *Die Zauberflöte*, *Don Giovanni* (Donna Anna), *Così fan tutte*, *Turandot* (Liú), *Eugenio Onegin*, *Götterdämmerung* (Gutrune), *Lohengrin*, *Der Freischütz*, *Mathis der Maler*, *Die Meistersinger* y *Tannhäuser*.

Gracias a su amplio repertorio, Eva Johansson es

[...] invitada habitual de diversos grandes teatros, como las Óperas Estatales de Viena, Múnich, Dresde, del Festival de Bayreuth, Covent Garden de Londres, Óperas Bastilla y Garnier de París, de Stuttgart, Dusseldorf; Niza; Ginebra, Sevilla, Barcelona, Estocolmo, Oslo, Tel Aviv, Nueva York o Japón, dirigida por Abbado, Barenboim, Gergiev, Haitink, Janowski, Levine, Sawallisch, Schneider o Thielemann.⁶⁴¹

Hacia el año 2005 su repertorio se amplió gracias a los títulos como *Der fliegende Holländer*, *Die Walküre*, *Salome*, *Fidelio*, *Ariadne auf Naxos*, *Tristan und Isolde* y *Electra*.

Los demás personajes de *Die Frau ohne Schatten* han sido incorporados por los siguientes intérpretes:⁶⁴²

La nodriza	Julia Juon
El mensajero de los espíritus	Eike Wilm Schulte
El guardián del templo	Susana Cordón
La aparición de un joven	Joan Cabero
La voz del halcón	Ruth Rosique
Una voz de las alturas	Itxaro Mentxaka
Barak	Alan Titus
La mujer de Barak	Luana DeVol
El tuerto	Grant Doyle
El manco	Scott Wilde
El jorobado	Kevin Connors
Tres sirvientes	Virginia Prieto, María José Suárez, Marina Pardo

Las voces del reparto se adaptaron a las voces anteriormente mencionadas, aunque según el propio autor de la obra se debían de distribuir del siguiente modo:

El Emperador: tenor

La Emperatriz: soprano

La Nodriza: mezzo-soprano

⁶⁴¹ AA.VV. (coord. Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005:207).

⁶⁴² AA.VV. (coord. Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005:8-9).

Barak: barítono
La mujer de Barak: soprano
El mensajero de los espíritus: barítono
La voz del halcón: soprano
La aparición de un joven: tenor
Una voz de las alturas: contralto
El guardián del templo: soprano
El tuerto: bajo
El manco: tenor
El jorobado: tenor
Voces de los no nacidos: coro infantil
Tres sirvientes: sopranos

La figuración, sin la cual el cuadro escénico de la fusión del *Super Kabuki* con la ópera hubiese sido incompleto, fue incorporada por⁶⁴³

Rosa Albiol, María Alonso, Catherine Barranco, Sandra Jiménez, Amanda Marugán, Fátima Moraleda, Asunción Quintero, Izaskun Valmaseda, Diana Bernedo, Gemma, Noelia Tejerina, Eduardo Aguirre de Cárcer, Andrés Bernal, Pedro Bonilla, Juan Busto, Sergio Cautelar, Emilio Cerdá, Joaquín Fernández, Juan Gómez, Víctor Herzog, Gustavo Martín, Víctor Montesinos, Joseba Pinela, Pepe Rey, Juan Carlos Robles, Gregorio Duch, Antonio Velásquez, Iñigo Zumárraga.

El lugar de la acción y el tiempo de la misma parecen estar específicamente escritos para una puesta en escena del *Super Kabuki*: las islas del sur en el tiempo de cuentos de hadas, en otras palabras, un tiempo y un lugar sin determinar, si se observa tal propuesta con el ojo crítico.

5.3.4. ARGUMENTO

Como el propio título de la obra indica, se trata de hechos imaginarios, acercándose ya desde este momento la ópera centro-europea a las obras mágicas del antiguo *Kabuki*.

⁶⁴³ AA.VV. (coord. Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005:8-9).

Cuenta Hugo von Hofmannsthal que la hija del señor de los espíritus Keikobad, una vez casada con el Emperador, por medio de una captura violenta, vive condicionada por no pertenecer ni al mundo de los muertos (el de su padre), ni al de los vivos (el de su esposo). Así se inicia la primera escena del I Acto de la obra, dividido en dos escenas. En general, es la obra de las mujeres. El trío femenino, sobre todo la Emperatriz, hace que la obra gire en torno a ellas y, en consecuencia, en torno a los problemas vitales para el futuro de la humanidad tales como la procreación.

Para el autor, el destino de la Emperatriz es el verdadero destino del poeta: “Pues él sufre por todas las cosas y sufriendo por ellas goza de ellas. Ese gozo en el sufrimiento, ése es el contenido de su vida”. Misión, destino, compromiso, elección incanjeable, [...],

comenta Arnoldo Liberman en “La flauta mágica” de *Richard Strauss*⁶⁴⁴. Según él, a la Emperatriz le espera el largo camino con un cambio ético y una plena humanización a través del sufrimiento al final de ese camino.

Inicialmente, la Emperatriz no puede engendrar hijos por su doble condición a menos que encuentre su propia sombra, lo que según Hans-Christian Schmidt resulta ser lo mismo:

[La Emperatriz] No tiene sombra, o sea, no tiene hijos (al igual que la sombra “prolonga” al ser humano, los hijos prolongan a los hombres más allá de la muerte).⁶⁴⁵

Siguiendo las palabras de Rafael Banús Irusta, quien ha resumido el argumento de la ópera en el programa que acompaña a *Die Frau ohne Schatten*, el público descubre que

En el palacio, la Nodriza recibe la visita de un mensajero de Keikobad, que le anuncia que, si en tres días la Emperatriz no puede conseguir una sombra, el Emperador se convertirá en piedra.⁶⁴⁶

⁶⁴⁴ AA.VV. (coord. Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005: 125).

⁶⁴⁵ AA.VV. (coord. Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005: 105).

⁶⁴⁶ AA.VV. (coord. Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005: 12).

Ya desde el inicio está presente uno de los elementos esenciales de una obra clásica: urgencia en el personaje. Por otra parte, no se respeta la ley de tres unidades. No existen ni la unidad de tiempo, ni la unidad de espacio, característica común para la obra mágica.

Mientras la Emperatriz vive el drama descrito anteriormente, el Emperador está de caza buscando a su halcón, estando aquél en ese preciso instante informando a la Emperatriz del peligro que corren ambos. La Nodriz, incorporada por Julia Juon, acompaña a la Emperatriz al mundo de los mortales, donde ambas damas descienden disfrazadas. La Nodriz, motivada por la posibilidad de volver al mundo de los espíritus del que ha salido, hará lo posible para regresar al seno de su señor, padre de la Emperatriz.

La Emperatriz y la Nodriz llegan a casa de Barak, encarnado por Alan Titus y el único personaje que posee nombre y esencia humana. Este es el comienzo de la Escena II del Acto I. La familia de Barak vive un drama diferente al de la Emperatriz. Siendo tintorero, Barak comparte la cabaña con su mujer, a quien da vida Luana DeVol, y tres hermanos impedidos. La existencia de la esposa de Barak está amargada por los hermanos y por la miseria, lo que la hace jurar en secreto no tener hijos. Viendo el triste cuadro de la vida de esos mortales, la Emperatriz y la Nodriz ofrecen riquezas a la mujer de Barak. El Acto I culmina con la propuesta que se le hace a la mujer de Barak de renunciar a su sombra y su maternidad.

El Acto II está dividido en cinco escenas y retoma el mismo momento en el que se habían quedado los personajes en el Acto I. La Nodriz obtiene cierto protagonismo, ayudando a Barak a prepararse para el mercado y proponiendo a su esposa a iniciar una relación con un bello joven, mágicamente aparecido de una escoba transformada. En ese instante regresa Barak, acompañado de niños abandonados, a quienes decide preparar un festín. La culpa, que la Emperatriz empieza a sentir tiempo atrás, crece en ella.

Su esposo el Emperador comienza a sospechar de ella en la Escena II del Acto II. Dado que a la Emperatriz se le da por perdida e infiel a su

esposo, el Emperador decide castigarla con la muerte. Según Rafael Banús Irusta,

La Nodriza adormece a Barak y vuelve a invocar al amante. La mujer de Barak se muestra furiosa al ver que su marido no cuida de ella. La Emperatriz, cada vez más turbada por lo que ha provocado, dice que debe ser ella quien se convierta en piedra. La mujer de Barak declara a su esposo que ha renunciado a tener hijos. Él le acerca una antorcha y comprueba que no proyecta sombra alguna. Amenaza con matarla, pero la Emperatriz renuncia a apropiarse de la sombra. En ese momento la tierra se abre y separa a Barak y a su mujer, mientras la Nodriza se lleva a la Emperatriz en una barca mágica.⁶⁴⁷

De este pequeño extracto se puede comprobar que hay un material bastante apropiado para el procedimiento de *Super Kabuki*: la tierra que se abre, la barca mágica, la sombra y la ausencia de la misma. Se está en el campo desde antaño explorado por Ichikawa En'nosuke III en su obra japonesa, previa a la fusión con la obra occidental y a la difusión de los cánones del *Kabuki* en el Occidente.

El III Acto, dividido en cuatro escenas, muestra el profundo amor que se sienten Barak y su esposa, aún separados y sepultados en una caverna en cercanía al templo de Keikobad. Ella, por medio de la voz de su conciencia, oye las voces de los hijos que nunca va a tener. Barak, en cambio, es atormentado por su deseo de antaño de matar a su esposa.

En la Escena II del Acto III, la Emperatriz y la Nodriza aparecen de nuevo en una barca mágica, tratando esta última

[...] de disuadir a su señora de que se someta al juicio de Keikobad. Después de intentar separar una vez más a Barak y a su esposa, la Nodriza es condenada a vagar por el mundo de los mortales. La Emperatriz se niega a beber el agua de la vida para conseguir la sombra. Se le aparece el Emperador, completamente petrificado a excepción de los ojos. Pero la Emperatriz vuelve a negarse a beber. Entonces, una sombra se extiende a sus pies y el Emperador revive. Las voces de los niños no nacidos se unen jubilosas a la celebración.⁶⁴⁸

De nuevo se abre un amplio campo para explorar en cuanto al vestuario, maquillaje, iluminación y la puesta en escena en sí. Esta última

⁶⁴⁷ AA.VV. (coord. Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005:12).

⁶⁴⁸ AA.VV. (coord. Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005:13).

destaca por la dificultad, englobando los siguientes presupuestos para la composición de esta obra de Teatro Total:

- a) Lenguaje de las imágenes.
- b) La voz de los intérpretes
- c) Elementos de teatro *Kabuki* (danza, canto, aspectos visuales)

Los siguientes artistas se encargaron de la realización de la puesta en escena: Asakura Setsu (escenografía),⁶⁴⁹ Tomio Mohri (figurines), Sumio Yoshii (iluminación). Su labor se presenta más ampliamente en el siguiente apartado.

5.3.5. EQUIPO ARTÍSTICO

Los miembros principales del equipo artístico de *Die Frau ohne Schatten* madrileña, conocidos por su innovación estética, forman parte de los proyectos de Ichikawa En'nosuke III anteriores al objeto de estudio del presente trabajo de investigación.

Ya en *Ritmo*, en el número de junio de 2005, Francisco Villalba señalaba lo siguiente:⁶⁵⁰

El primer acierto a apuntar es el haber escogido para su estreno en Madrid in montaje totalmente fiel a Strauss y Hofmannsthal, cosa que por ser hoy tan infrecuente se agradece aún más. Wolfgang Sawallisch encomendó al gran En'nosuke Ichikawa, tan admirado por Peter Stein y Bob Wilson, esta producción para una gira de la Ópera Estatal de Baviera a Japón en 1992, y aunque nos llega a Madrid de manos de uno de sus asistentes, Isao Takashima, mantiene ese “encanto oriental” que le va a la obra como anillo al dedo.

Es preciso recordar el marco histórico de la creación de la obra. La Gran Guerra con su horror y crueldad apenas deja espacio para la belleza,

⁶⁴⁹ あさくらせつ 朝倉 攝.

⁶⁵⁰ Villalba, F. (Junio 2005): “Una « Mujer sin sombra » con más luces que sombras”, *Crítica*, Teatro Real, Ópera Viva, Madrid.

y esa belleza del mundo onírico es el objeto de la búsqueda de los autores de la obra a pesar del caos del conflicto militar.

Él [Strauss] quería [...], crear [...] un sueño, y de esta forma la ha enfocado el actor-director japonés. Para el Emperador, la Emperatriz y demás seres mágicos utiliza una iconografía, vestuario y gestualidad inspirados ligeramente en el teatro kabuki, totalmente idóneos y que sirven para diferenciarlos de la naturalidad y realismo de los humanos, ataviados con prendas que hacen referencia al Oriente Próximo y Medio. Valiéndose de los estupendos decorados de Setsu Asakura y el vistoso vestuario de Tomio Mohri, Takashima nos ofrece, sirviéndose de su apariencia de cuento, esta parábola sobre el matrimonio, la procreación y la incomunicación matrimonial sin recurrir a los recursos vulgares de los directores occidentales hoy en boga.

¿Quiénes son, pues, esos realizadores del mundo ideado por Ichikawa En'nosuke III? Asakura Setsu se encargó de la escenografía en *Die Frau ohne Schatten* en el Teatro Real. Esta escenografía japonesa,

Diseñadora escénica y pintora, nació en Tokio hija del escultor Fumio Asakura. En los años 50 recibió numerosos premios, en particular el Uemura en 1953 por su serie de pintura *Labores*. En los años sesenta comenzó a realizar diseños para el teatro y en 1970 fue invitada por la Fundación John D. Rockefeller III para estudiar diseño en Nueva York. Al volver a su país diseñó y dirigió la pieza teatral japonesa *The Doll Sisters*, que viajó en gira por doce ciudades de EE.UU. Desde entonces ha sido diseñadora en numerosas obras teatrales, películas y óperas tanto en Japón como fuera de él, que han valido premios como el Teatro Magazine Theatre Prize, el Japanese Art Festival (1986), Ashi Award, Tokyo Citizens Culture Awards, Yomiuri Award for Excellence in Design, Japanese Academy Award for best designer (1980, 1982 y 1988) y la nominación para el Lawrence Olivier Designer of the Year 1989.⁶⁵¹

Además de la actividad diseñadora, Asakura Setsu

[...] ofrece regularmente cursos en el Amagasaki Piccolo Theater, en la Kuwazawa Design Academy, en el Sogetsu Flower Arrangement Group, etc., y es directora artística del Theatre Senju de Tokio, miembro del Mito Art Theater de Fukuoka. Junto a En'nosuke Ichikawa trabaja en Kabuki y en ópera. Particularmente estrecha en su vinculación con la St.Louis Opera.⁶⁵²

En lo que respecta al vestuario de *Die Frau ohne Schatten* en el Teatro Real, Tomio Mohri se responsabilizó del diseño del mismo. Tomio Mohri es

⁶⁵¹ AA.VV. (coord. Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005:206).

⁶⁵² Ibidem.

Uno de los figurinistas y autores de instalaciones más reputado de Japón, también ha trabajado como escenógrafo y director escénico. Director artístico durante muchos años de las exposiciones de Issey Miyake, es reconocido como un gran innovador en ese terreno.⁶⁵³

El trabajo de Tomio Mohri ha recibido reconocimiento internacional. Sus trabajos han visto luz tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundos. Por ejemplo,

Ha trabajado para el Musée d'Art Décoratif de París, para el San Francisco Museum of Modern Art y el Victoria and Albert Museum de Londres. Su carrera como figurinista y escenógrafo comenzó en 1980 junto a Maurice Béjart (*Casta diva*); en 1984 diseñó el vestuario para *El gallo de oro* de Rimsky-Korsakov del Teatro del Châtelet de París. Otros trabajos suyos para Europa son los figurines para *El lago de los cisnes* de Tchaikovsky en la Ópera de París, para *Turandot* en la Ópera de Lyon (ambos en 1992), de *Die Frau ohne Schatten* para la Ópera Estatal de Baviera (1993, representada también en Tokio), de *Tristan und Isolde* así mismo para Múnich (1996), de *Madame von Sade* en la Berliner Schaubühne, o los figurines y la escenografía para *La Bayadère* (coreografía de Patrice Bart, 1998) en el Ballet Nacional Bávaro.⁶⁵⁴

Para completar el trío que se encargó de los aspectos visuales de *Die Frau ohne Schatten* es preciso dirigir la mirada hacia la figura de Sumio Yoshii, en quien se había delegado diseñar la iluminación en dicha puesta en escena:

Nombre prominente entre los diseñadores japoneses de iluminación, Sumio Yoshii ha trabajado, tanto en el campo de la ópera como en los del ballet y el teatro, junto a directores de escena de renombre internacional. En el primero, ha realizado numerosos títulos de Mozart, Verdi y Puccini, así como casi todo Wagner, incluyendo *El anillo del nibelungo*. Entre sus creaciones pueden citarse *Madama Butterfly* dirigida escénicamente por Feita Asari en La Scala de Milán (1986), *Cinderella* de Prokofiev en la Ópera de París (el último trabajo coreográfico de Rudolf Nureyev, en 1986), el estreno absoluto de *Tantalus* dirigido por Sir Meter Hall (Denver 2000, una obra de diez horas de duración) [...].⁶⁵⁵

Al igual que los otros dos integrantes de este trío responsable de la visualidad de la obra tratada en esta investigación, Sumio Yoshii participó en la edición anterior de

⁶⁵³ AA.VV. (coord. Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005:206).

⁶⁵⁴ Ibidem.

⁶⁵⁵ Ibidem.

[...] la presente *Die Frau ohne Schatten* y modernas y renovadas producciones de Kabuki. También trabaja como consejero teatral, asesorando en materia de construcción, especificaciones técnicas y sistemas de iluminación, en particular en la edificación del Nuevo Teatro Nacional de Tokio en su calidad de director de la correspondiente Fundación. Ha sido director de la Japan Theatre Art Association y es miembro de honor de la Asociación Japonesa de Diseñadores e Ingenieros de Iluminación. Ha recibido numerosos premios y posee diversas condecoraciones.⁶⁵⁶

El fruto de trabajo de estos tres titanes en sus campos respectivos, encabezados por el director Ichikawa En'nosuke III, responsable de esta producción de la Ópera Estatal de Baviera, ha sido la colorida puesta en escena de una ópera centroeuropea en las instalaciones del Teatro Real de Madrid dentro de unos presupuestos propios del *Super Kabuki*.

5.3.6. PRENSA: ESCENOGRAFÍA

Los tres campos, escenografía, vestuario e iluminación, han recreado la atmósfera mágica de *Die Frau ohne Schatten*, esta obra que se inscribe en Teatro Total por su monumentalidad y fusión de numerosos presupuestos. El maridaje de la ópera centroeuropea, cantada en alemán, con el género clásico japonés, del que ha absorbido incluso la expresión no verbal, ha sido posible en ese encuentro de dos mundos en la escena madrileña, creando una concepción cromática propia para las obras de *Super Kabuki* por las que la labor de Ichikawa En'nosuke III es reconocida en el mundo entero. La plástica oriental ha insuflado una nueva vida en la obra, habiendo creado un espectáculo armónico e imaginativo.

Al igual que el público del *Kabuki*, educado en los cánones de belleza y simbología del mismo, es invitado a participar del espectáculo, el espectador madrileño, educado ya por numerosas puestas en escena, llenas de juegos simbólicos, complejas, anacrónicas y en ocasiones carentes de una justificación necesaria, tuvo la oportunidad de entrar en ese mundo mágico, donde pudo descifrar los códigos habituales para las puestas en escena de Ichikawa En'nosuke III. Éstos, tras el adiestramiento intelectual recibido por el espectador actual gracias a las puestas en escena modernas, han dejado de ser incomprensibles para el público exigente del Teatro Real.

⁶⁵⁶ AA.VV. (coord. Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005:206).

La esterilidad inicial física y moral del personaje principal, situado en una serie de espacios que reflejan su estado interior y en cierto modo son los escalones en este nuevo viaje de un nuevo Ulises en forma femenina, no hace más que obligar a pensar al espectador en la prolongación de uno mismo. Ese alargamiento de la figura de la Emperatriz se presenta a través de una sugerente concepción espacial, tradicional y contemporánea a la vez.

Según Pablo L.Rodríguez, en *La sombra de Steinberg*,⁶⁵⁷

En'nosuke Ichikawa opone en su puesta en escena de forma acertada esos dos mundos [el mundo mágico de los Emperadores y el mundo de los mortales de Barak], utilizando las herramientas escénicas del teatro japonés del Kabuki para distinguir el mundo elevado y maravilloso del emperador y la emperatriz. Sin duda, el uso de elementos japoneses en esta ópera funciona bien, ya que la verdad es que la historia no deja de ser un cuento oriental. Evidentemente, Ichikawa no es el primero al que se le ocurre el uso de este tipo de referencias orientales (eso ya lo hizo Jean-Pierre Ponelle en los años ochenta), pero sí es el primero que utiliza lo oriental para dotar de una gran plasticidad visual a esta ópera. Sin duda, la concepción monista que unifica el movimiento y el espacio con el sonido del teatro Kabuki es muy diferente de las convenciones teatrales occidentales. De hecho, un planteamiento así hace difícil mantener las acotaciones escénicas de la ópera.

Siguiendo a este crítico, se descubren los más interesantes efectos visuales de la obra:

Por otra parte, la cabaña de 'Barak' resultó más tradicional aunque mantuvo ese halo de plasticidad visual. Uno de los momentos más impactantes del primer acto fue el momento en el que la nodriza muestra a la mujer de 'Barak' las riquezas de que puede gozar a cambio de su sombra, que Ichikawa planteó con un cambio de colorido que va del pálido gris y marrón al vistoso colorido de rojos, amarillos y azules en que se transforma toda la escena en una abrir y cerrar de ojos. Todos los elementos de carácter mágico y fantástico fueron resueltos además con bastante sencillez y efectividad, tanto los peces que se transforman en niños nonatos como la llegada volando a la halconera de la nodriza y la emperatriz, etc...⁶⁵⁸

Si se toma en cuenta la opinión de Pablo. L.Rodríguez, el público madrileño no es capaz de asimilar todo el despliegue de efectos visuales del último acto de la ópera:

⁶⁵⁷ <http://www.mundoclasico.com/critica/vercritica.aspx?id=7e05ad65-b976-4e15-bc9f-0ca75710dce6>.

⁶⁵⁸ Ibidem.

El tercer acto fue un auténtico derroche de efectos escénicos muy impresionantes, si bien a veces un tanto recargados. Y es que el espectador acaba un poco cansado de tanto cambio de escena, a pesar de que resulte muy atractivo el uso de velos gigantes para representar el agua dorada o el uso de una cinta como fuente de la que invita a beber el guardián del templo de Keikobad a la arrepentida emperatriz para conseguir su sombra. Sin embargo, el final feliz de la ópera resulta muy conseguido con esa bella estampa de los cuatro protagonistas de la ópera colocados en un puente de dos alturas con los brazos en cruz.⁶⁵⁹

El mar de tela, tan propio para *Super Kabuki*, no queda olvidado por la escenografía japonesa, al igual que las espadas voladoras, *honmizu*⁶⁶⁰ y los espejos, también muy de teatro de Ichikawa En'nosuke III.

Sin embargo, no todo crítico aprobó tal decisión escenográfica. Por ejemplo, a Arturo Reverter,⁶⁶¹ en su artículo *Rondando el ideal*, publicado en la sección "Cultura" de *La razón* 16/04/2005, los aciertos de Asakura Setsu le resultan pueriles y quizá poco apropiados para una ópera tan seria como lo es *Die Frau ohne Schatten*:

La puesta en escena, realizada por un equipo japonés, es de ambiente orientalizante, con detalles propios del teatro Kabuki, aunque con un cromatismo más bien germano. Adecuadamente resueltos los dos primeros actos, con luces y simbolismos excelentemente pensados, y no tanto el tercero, más bien feo de disposición y colorido, con aspectos bastante ingenuos (que contrastan con los planteamientos elevados de la fábula). Nada convincente el empleo de grandes lonas doradas al cierre, un recurso muy usado para imitar agua; en este caso el agua de la vida.

Por otra parte, no hay que olvidar de la complejidad de lo exigido por el libretista en cuanto al espacio. Además de contrastar dos mundos, la escenografía une a ambos por medio de un puente, en el que las parejas protagonistas se encuentran unidas por fin en un único deseo de dejar el testimonio de sus vidas.

⁶⁵⁹ AA.VV. (coord. Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005:206).

⁶⁶⁰ Habitualmente, el agua cae desde la altura de 3m 60cm. En *La mujer sin sombra* se modifica la altura aumentando hasta 7m 20cm. Se pretende mostrar un diluvio en una noche profunda. Se consideró no solamente mostrar la fuerza de la lluvia, con el uso del agua real, pero también el efecto de belleza que se debía de producir en el espectador. Para ello, la luz se enfoca desde atrás, obteniendo el efecto tridimensional del agua. Para evitar que el agua moje los focos, se ingenia el siguiente método: las cortinas negras de detrás del agua se ponen en doble fila. Dentro de esas cortinas se ponen los focos. Delante de los focos se construye un andamio que se utiliza para que salga el agua en forma de lluvia. En su momento, se hace un ensayo previo de esta técnica en Shinbashi Enbujō.

⁶⁶¹ Reverter, A. (16/04/2005): "Rondando el ideal", *La Razón*, sección: Cultura, Madrid.

La dificultad de la puesta en escena se resuelve no solamente gracias a los elementos ya nombrados anteriormente. También aparecen las telas colgantes, los utensilios de cerámica y madera en casa de Barak, y las proyecciones para completar el cuadro. Raúl Asenjo,⁶⁶² de la publicación digital *Diario Directo*, reconoce la problemática de la puesta en escena:

Creo que lo mejor está en el movimiento escénico. Podemos ver dos tipos de elementos claramente diferenciados en lo que a ello se refiere: los provenientes del teatro kabuki, que están vinculados con los personajes espirituales (la Nodriz y la Emperatriz) y elementos tradicionalmente europeos, propios de los personajes humanos (el Emperador y sobre todo, Barak y su esposa). Tal diferencia ayuda mucho a definir estos dos mundos opuestos. Los decorados, fieles a lo propuesto en el libreto, ambientan acertadamente el desarrollo de la acción “*en algún lugar de Oriente*”. Lo mismo se puede decir de la iluminación. Momentos especialmente logrados son la fantasía de las riquezas prometidas que la nodriza hace creer a la tintorera, la riña (con reconciliación) entre Barak y su esposa en el primer acto, el final del mismo acto con el trío de los serenos y el final del segundo acto, en que la casa de Barak parece realmente engullida por la tierra. Quizás el reencuentro entre Barak y la tintorera era poco acertado; pero a favor de la escenógrafa (Setsu Asakura), hay que confesar que lo exigido por el libretista es difícil de interpretar y montar, como, en general, toda la obra, en que abundan continuamente los cambios de escena.

En cuanto a Francisco García-Rosado, de *Ópera Actual*, la resolución escenográfica no le deja indiferente:⁶⁶³

Cuánta belleza en la sencillez, cuánto genio en la elementalidad. Podría decirse que se trataba de una producción de telones pintados, unas cuantas telas y unos pocos elementos de atrezzo más las consabidas escaleras, pero, ¡qué calidez!, ¡qué utilización del espacio escénico tan inteligente! y, sobre todo, ¡qué maravilla de iluminación y resolución de cambios! A todo ello hay que añadir la suntuosidad del vestuario y la exquisitez de la coreografía *kabuki*.

Según Susana Gaviña,⁶⁶⁴ el llamado por ella “lenguaje de imágenes” potencia aún más la complicada y perfectamente resuelta por Pinchas Steinberg música de Strauss:

⁶⁶² Asenjo, R. (Lunes 16 de Mayo de 2005): “Alguien todavía cree en el hombre: «La Mujer Sin Sombra»”, *Diario Directo*, periódico digital.

⁶⁶³ García-Rosado, F. (Junio 2005): “Madrid. Teatro Real. R. Strauss. *La mujer sin sombra*”, *Ópera actual*, Crítica Nacional, Barcelona.

⁶⁶⁴ www.abc.es/...14-04.../la-mujer-sin-sombra-de-strauss-llega-al-real-bajo-el-prisma-del-teatro_201827282346.html

Además del excelente reparto, uno de los mayores atractivos de este título es la producción, que ha contado con un equipo completamente japonés (dirección, escenografía, figurines e iluminación). A Madrid no ha podido viajar su creador, el nonagenario En'nosuke Ichikawa,⁶⁶⁵ pero sí un asistente suyo, Isao Takashima. «El anterior director de la Ópera de Baviera, Sawallisch, quiso abordar esta ópera no de una manera realista, por eso llamó a Ichikawa», puntualiza.

Susana Gaviña continúa así sin impresiones de la puesta en escena de *Die Frau ohne Schatten*:⁶⁶⁶

El montaje, de gran belleza y con numerosos cambios de escena, no es auténtico teatro kabuki, pero sí una combinación de algunos de sus elementos. «En él se da sobre todo un lenguaje de imágenes. La palabra kabuki hace referencia a tres cosas: ka, canto; bu, baile; y ki, drama. Y estos tres elementos existen en esta ópera. Nuestro principal deseo era encontrar el camino para unirlos, combinándolo con los cantantes». El vestuario estará formado por quimonos, «pero no en el sentido tradicional del kabuki», afirma [Isao Takashima].

Con esta nota, Susana Gaviña hace una clara referencia a que no se trata de hacer una copia de una puesta en escena del auténtico *Kabuki*, sino que de buscar inspiraciones en dicho género para crear un espectáculo nuevo y aún no visto, fusionando en uno tres países, tres épocas: el Medievo japonés, los inicios del siglo XX en la recién salida de la Gran Guerra ópera austriaca, y el principio del nuevo milenio en el Teatro Real de la capital española.

5.3.7. PRENSA: VESTUARIO

La estética del *Kabuki* se integró en el cuento centroeuropeo sobre la frustrada maternidad y la recuperación de la misma, de modo natural, imponiéndose los trajes, no todos de inspiración clásica japonesa, desde luego, en la escena madrileña. El vestuario del halcón rojo fue el que en mayor grado fue adoptado de las puestas en escena de Ichikawa En'nosuke III anteriores a la puesta en escena primero bávara, y luego de su reestreno español. El espíritu de Yamato Takeru, con un vestuario similar, sobrevuela

⁶⁶⁵ La ausencia del director de la obra no solamente se debió a su edad, sino que también a la enfermedad que sufrió en el año 2003.

⁶⁶⁶ AA.VV. (coord. Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005:206).

el patio de butacas en la obra homónima de *Super Kabuki*, surgiendo sus blancas alas de la oscuridad.

En cuanto a los demás personajes, se opone lo opulento de la corte imperial teñida de la estética oriental, a la subrayada pobreza del mundo de los mortales, surgida de la estética medieval occidental. *El Diario Vasco*⁶⁶⁷ reacciona de este modo a la resolución tanto del vestuario, como del cromatismo en general:

La magia escénica, llegó de la mano del japonés En'nosuke Ichikawa, aplicando planteamientos provenientes del teatro Kabuki para todos los momentos relacionados con la abstracción simbólica del mundo de los dioses: limitación de movimientos, tanto en rigidez como en expresividad, y vestuario con idealización moderna de los viejos ropajes del Japón en los siglos XVIII y XIX y abuso del color rojo. Mucho más interesante fue la presentación plástica del entorno terrenal de la casa del tintorero Barak, en una época indeterminada de bajo Medievo.

Se conoce comúnmente la relación entre la vestimenta y el movimiento, muchas veces producto de la imaginación más bien del diseñador del vestuario antes que del director de la obra. En cuanto al caso de *Die Frau ohne Schatten*, ambos parecen proceder de una única mente.

Ha habido críticas muy positivas del trabajo de los responsables de la puesta en escena. Por ejemplo, Carlos Ruíz Silva⁶⁶⁸ en su artículo *En el Real*, opina que

Cuento fantástico, historia misteriosa y simbólica, con numerosas posibilidades interpretativas, *Die Frau ohne Schatten* es una gran ópera con momentos fascinantes y un reto difícil para su puesta en escena para los cantantes, orquesta y director. A diferencia de otras ocasiones, en las que el Real alquiló producciones de muy poca calidad, esta vez nos trajo un hermoso montaje inspirado en el teatro kabuki japonés, procedente de la Ópera de Múnich (1992), con sencillos pero muy eficaces y bien diseñados decorados de Setsu Asakura, un verdaderamente precioso vestuario de Tomio Mohri y una excelentemente planificada y sensible dirección escénica de En'nosuke Ichikawa, con momentos plásticos y soluciones escénicas de indudable belleza. Todo un acierto.

El vestuario que más llama la atención del público es aquél que representa el mundo de los espíritus. Inspirado en los *kimonos*, no deja de

⁶⁶⁷ EMECE (17/04/2005): “Noche de mucha música”, *El Diario Vasco*, sección: Cultura, Gipuzkoa.

⁶⁶⁸ Ruíz Silva, C. (Junio 2005): “En el Real”, *CD Compact*, Actualidad Musical.

ser una fusión, un *mix* de estéticas de diversa procedencia. El público no observa un auténtico espectáculo del *Kabuki*, sino que se encuentra, también en la realidad, ante el encuentro de- esta vez- tres mundos, mencionados anteriormente: Japón, Europa Central, España, separados geográfica- y temporalmente. Y si en las ocasiones anteriores se contó con una puesta en escena realista de un cuento fantástico propuesto por el tándem Strauss-Hofmannstahl, esta vez se trata de un cuento onírico con el vestuario con bordados abundantes y la escenografía e iluminación también muy dentro de la misma línea de ensueño.

Por ello Takashima Isao, en una entrevista concedida a *La Razón*, afirma que

Es una ópera monstruosa en cuanto a realización de escena. Hemos hecho una fusión de la escenografía contemporánea con el teatro japonés, y hemos aplicado el significado por sílabas del kabuki. “Ka” se refiere al canto; “Bu”, al baile; y “Ki” al drama. [...] El reparto aparecerá ataviado con quimonos, pero no de estilo tradicional. Es bastante complicado, tienen que verlo.

Se ha declarado ya en más de una ocasión a lo largo de este trabajo que el arte del teatro *Kabuki* es una unión orgánica de música, palabra, interpretación, danza tradicional japonesa, pantomima y extrema estilización de la puesta en escena. En tanto que la belleza formal constituye uno de los principios estéticos sobre los que se basa el arte del teatro *Kabuki*, su exteriorización más potente se halla en el código más importante de este tipo de teatro: la interpretación. Cuando un actor de *Kabuki* se prepara para desempeñar un papel, habitualmente comienza a estudiar el estilo de los maestros predecesores. Éste, aun cuando pretende transmitir unas acciones realistas, ha sido altamente formalizado y ha adquirido un valor simbólico en el curso del desarrollo del teatro *Kabuki*. En consecuencia, incluso en las piezas realistas de este arte, los gestos más vulgares están codificados de tal modo, que se acercan a la danza. Hay muchos casos en los que tal simbolismo ha sido llevado al extremo de exageración, dado que en las épocas anteriores el actor se debía esforzar por medio de todos los trucos existentes para atraer la atención del público que prestaba poca atención a aquello que hacían los intérpretes. Debido a esa relación entre el *Kabuki* y su espectador, todos los signos, la interpretación incluida, adquirieron el

carácter de una excesiva estilización, potenciada aún más en el ámbito del *Super Kabuki*. En el caso de la fusión con la ópera, esos signos se potencian aún más. A causa de ello, quizá, al propio realizador le puedan faltar palabras al describir algo puramente sensitivo como es la puesta en escena de *La mujer sin sombra*.

5.3.8. PRENSA: ILUMINACIÓN

La puesta en escena de esta fábula onírica de Ichikawa En'nosuke III, llevada a cabo en 1992 para la inauguración del primer teatro de ópera occidental en Japón, en Nagoya, ha tenido un largo recorrido hasta llegar al escenario madrileño.

El actor-director japonés utiliza tanto las técnicas tradicionales del teatro del que proviene originalmente, el *Kabuki* clásico, como la tecnología de la última generación, para resolver la grandeza de este espectáculo tan complejo.

La iluminación virtuosista de Sumio Yoshii apoya el cuadro cromático creado por otros dos artistas responsables de la belleza plástica de la obra. La mencionada anteriormente Susana Gaviña⁶⁶⁹ describe de este modo el resultado del esfuerzo de los artistas que firman los aspectos visuales del espectáculo:

Un equipo escénico japonés, encabezado por el director En'nosuke Ichikawa, es el responsable de esta producción de la Ópera Estatal de Baviera, de una enorme belleza plástica e inspirada en el teatro kabuki, que recrea dentro de una atmósfera de magia la simbología de esta monumental obra que finalmente llega a los escenarios madrileños.

El mundo de los espíritus y el mundo de los humanos se dividen en el colorido del *Kabuki* y en la prosa de la vida germana no solamente gracias al vestuario y maquillaje, sino que también a causa de los logros del autor del diseño de luces. La sobriedad y el despliegue del colorido forman parte de ese juego entre dos mundos en un montaje que, según unos, ha

⁶⁶⁹ www.abc.es/...14-04.../la-mujer-sin-sombra-de-strauss-llega-al-real-bajo-el-prisma-del-teatro_201827282346.html

envejecido (Álvaro del Amo,⁶⁷⁰ de *El Mundo*), y que sigue siendo fresco (Fernando Herrero, en *El Norte de Castilla*). Por ejemplo, Víctor M. Burrell,⁶⁷¹ en su artículo *Al César lo que es del César y al Real lo que es del Real*, no deja de insistir en que la propuesta en'noskiana sigue siendo actual:

La producción de la *Bayerische Staatsoper de Múnich* con trece años de existencia sigue nueva en toda su dimensión por su sencillez (telas y luz) extraordinariamente efectiva. Setsu Asakura (escenografía), Tomio Mohri (figurines) y Sumio Yoshii (luminotecnia), son pues citables como artífices del éxito.

Se reconoce que la parte de la iluminación, que tan compleja ha resultado para los creadores de la obra, se ha quedado bastante inadvertida por la crítica española. Mayor atención se han merecido otros aspectos del cuadro cromático, plásticos y tangibles. Sin embargo, la iluminación, a pesar de un importante papel en la creación de una estética única de la puesta en escena de *La mujer sin sombra*, no ha logrado un lugar merecido dentro de la opinión de los críticos.

CONCLUSIONES

De los apartados anteriores se ha visto que la producción de *La mujer sin sombra* se había dividido en dos partes, mejor dicho, dos mundos, al igual que la propia obra aquí tratada. De la parte lírico-musical se ocupó el equipo de procedencia occidental, mientras que el equipo de origen japonés trabajó en los siguientes campos:

- a) Dirección.
- b) Escenografía.
- c) Figurines.
- d) Iluminación.

⁶⁷⁰ Amo, A. del (18/04/2005): "Un inmenso puente creado sobre el abismo", *El Mundo M2*, sección: Madrid, Madrid.

⁶⁷¹ Burrell, V.M. (20/04/2005): "Al César lo que es del César y a Real lo que es del Real", *El punto de las Artes*, sección: Los Tiempos, Madrid.

La combinación de los minuciosamente escogidos elementos del *Kabuki* ha subrayado la grandeza de la propuesta de Strauss y Hofmannstahl. Las herramientas escénicas, trasladadas a las instalaciones del Teatro Real por el discípulo y ayudante de Ichikawa En'nosuke III, Takashima Isao, injertaron la plasticidad visual propia de las obras del *Super Kabuki* en'noskiano a *Die Frau ohne Schatten*.

En un principio, se podría indicar varios pares de polos opuestos dentro de la obra, unidos por el mismo eje: resultado final que observa el espectador del Teatro Real. Los ejes Strauss-Hofmannstahl, *Kabuki*-Europa, mundo divino-el mundo de los mortales, todo ello está unido por el puente de Asakura Setsu que se tiende en la puesta en escena madrileña de *Die Frau ohne Schatten*.

La puesta en escena, trasladada desde Baviera, tiene una larga historia antes de llegar a la escena madrileña. Allá en el año de la primera puesta en escena todavía para el público alemán, el director del Teatro Nacional de Baviera, Wolfgang Sawallisch, participó activamente en la unión creativa de los mundos culturales, el Occidental y el Oriental. Se trató de exportar la estética japonesa a la escena europea que, según el propio Sawallisch, está en consonancia con la música de Strauss. Es preciso subrayar que se buscó la exportación de la estética, adaptada al gusto del destinatario en cuanto a la concepción y el procedimiento.

El edificio clásico teatral japonés difiere mucho del mismo en el Occidente. Kabukiza o Shinbashi Enbujō, por ejemplo, poseen un escenario muy ancho. Sin embargo, el teatro, para el cual se compone primeramente la puesta en escena en'noskiana de *La mujer sin sombra*, cuenta con mayor altura y mayor profundidad. Por ello se utiliza el espacio de manera diferente. Tal cosa se podrá apreciar del siguiente ejemplo. La cortina de la terraza del palacio, al inicio de *La mujer sin sombra*, pensada para un escenario japonés, tiene el ancho igual a 180cm. En caso de utilizar la misma cortina en el teatro bávaro, que tiene más altura, se vería muy estrecha. También el dibujo en la misma no se apreciaría por el espectador por su reducido tamaño. Por eso, se debió pensar en unas dimensiones nuevas. El tamaño de la cortina para el teatro bávaro sería de 270cm de ancho, a la par que aumentó también el ancho del dibujo.

El puente de Asakura Setsu, que aparece al final de la obra, metafórica- y físicamente une dos mundos. Dos parejas se marchan hacia el futuro por ese puente, dejando atrás el tormentoso pasado. Visualmente, el puente es muy sencillo. Sin embargo, el cambio de escenografía (quitando la escenografía de la escena anterior e instalando el sistema de dos puentes), tiene su dificultad dado que está calculado para un espacio musical de corta duración. Sobre todo, surge el problema técnico de desinstalar los elementos grandes de escenografía y el suelo de la escena anterior. Por esa razón se decide realizar dos puentes, un puente alto y un puente bajo en el centro del escenario, simbolizando el Universo según la concepción de Ichikawa En'nosuke III, quien sugirió el color azul para ese Universo. Por su parte, Wolfgang Sawallisch no estaba de acuerdo dado que la música que suena en ese momento está compuesta en el modo mayor. Ese, según él, requiere un color cálido. Como resultado final, el color del Universo es el color dorado.

Otro ejemplo de la fusión-adaptación se refiere al material que se utiliza para la realización de la escenografía. La diferencia es bastante importante. Por ejemplo, en Japón siempre se utiliza madera, papel y tela, cuando en Europa se usa el aluminio, el hierro y el plástico. Por ello, para la puesta en escena alemana, se utilizan los elementos, la mitad de los cuales se producen en Japón (de tela, papel y madera), y la otra mitad se realiza en Alemania. En cuanto al vestuario, todo está confeccionado en Alemania.

Por supuesto, el problema más importante a resolver en la obra es la sombra. Para presentar esa sombra se requiere un nivel muy alto de la tecnología de iluminación. En general, el momento de la aparición de la sombra es técnicamente complicado. Se usan los procedimientos a los que se recurre en *Kabuki*. En el instante de la obtención de la sombra por parte de la Emperatriz, debe salir el agua de la vida de color de oro. Según la idea de Ichikawa En'nosuke III, se debió usar el agua real. El resultado de los ensayos fue decepcionante, por lo cual se tuvo que volver a la técnica utilizada anteriormente en *Yamato Takeru* para sugerir el agua de color dorado. Con tal propósito se puso una tela roja agitada por el viento que producía un ventilador gigante. Se consiguió un efecto visual cercano al fuego. Surgió otro problema: el sonido del ventilador se solapaba con el sonido de la música de la ópera, molestando al oyente. Tras una búsqueda

por parte de Ichikawa En'nosuke III y Wolfgang Sawallisch, la escena del agua dorada se solucionó gracias a la técnica del *Kabuki* clásico: se tuvo que mover la tela de color de oro manualmente. Los *koken* con el vestuario dorado balancearon la tela dorada encima de una escalera.

El último y el más importante problema de la obra, como se ha dicho ya, fue el problema de la sombra. Yoshii, diseñador de iluminación, sugirió la siguiente solución: usando el suelo iluminado por una luz fluorescente, se elimina la sombra. Enfocando a la solista con la luz, no sale la sombra durante las escenas, cuando la Emperatriz aún no la posee. A la hora de obtener la sombra al final de la obra, se usa una técnica propia del *Kabuki*. Durante toda la obra el suelo está iluminado de la siguiente manera: se pega una resina de ácido acrílico en forma de lámina, colocando la luz fluorescente por debajo de la misma. Para reforzar el suelo sobre el cual actúa un reparto numeroso, por debajo de las láminas acrílicas con la superficie de cristal opaco se instalan unas tuberías metálicas. Por su parte, la sombra que consigue la Emperatriz debe aparecer en el instante exacto. Según la técnica de *Kabuki*, la sombra se representó por una tela recortada en forma de sombra que físicamente aparecía en ese preciso momento.

En cuanto a los cambios de luz o el movimiento de los espejos durante la obra, éstos se grabaron en el ordenador previamente para evitar una espera innecesaria durante el espectáculo.

Debido a estos procedimientos, utilizados en la puesta en escena de *La mujer sin sombra*, se puede argumentar sobre mayor número de semejanzas que de divergencias entre esa puesta en escena y una obra de *Súper Kabuki*. Más aún, en cuanto al propósito principal entre el uso de la estética en caso de *La mujer sin sombra*, la estética de una obra de *Super Kabuki* y la estética *chōnin* de una pieza clásica en el *Kabuki* original, se podría afirmar que es el mismo: impresionar al espectador atrapando su atención por los efectos visuales de la plástica teatral.

CONCLUSIONES GENERALES

Se pone fin a este estudio comparativo con la impresión de haber dejado algún que otro aspecto sin tratar. Sin embargo, está presente una fuerte convicción de haber expuesto con claridad los puntos importantes sobre el desarrollo de los elementos fundamentales de la cultura japonesa, utilizando el ejemplo de la puesta en escena de *La mujer sin sombra*, de R. Strauss, en el Teatro Real de Madrid, con la aplicación de los presupuestos estéticos de *Super Kabuki*, de Ichikawa En'nosuke III.

Dado que la cultura japonesa responde al tipo de tradicionalista, es obvio que todo aquello que haya surgido en las tierras del Sol Naciente está fuertemente marcado por el pensamiento y el ritmo de vida, que han proporcionado esa posibilidad de conservar el patrimonio cultural, aunque no sea posible afirmar que el estado en el que éste se mantiene sea intacto. El modelo del Universo búdico, junto a la tradición *shintōísta*, han perpetuado en la conciencia del pueblo que ha sobrevivido al encerramiento presuntamente voluntario⁶⁷² y al choque con las demás civilizaciones en

⁶⁷² Esa cuestión es realmente discutible, aunque el epíteto “voluntario” aparezca frecuentemente en la literatura occidental. Al no ser un problema prioritario dentro de este trabajo, se deja abierto para los próximos estudios de quien firma esto. Por otra parte, en el Occidente parece perpetuar desde hace varias décadas la siguiente opinión: “El pueblo japonés era pagano en el sentido de que sus dos principales religiones, el *Shintōismo*, de raíz patriótica, y el Budismo, de raíz mística, carecían de las bases que los cristianos llamábamos teológicas para que el espíritu se entregara en manos de la “voluntad divina” o “depositara en Dios sus esperanzas”. [...] creía que debía ir resolviendo por su cuenta los conflictos íntimos que la vida y la conciencia le planteasen. Esta actitud había dado lugar a la palabra *jiriki*, que significaba más o menos autosuficiencia. El japonés entendía que debía bastarse a sí mismo y que había de hacerlo en un plano estrictamente humano, pues cualquier otro plano era para él puro simbolismo o simple amor a la belleza. Ya desde niño, pues, se acostumbraba a no comunicar sus penas ni a sus propios padres- la madre llevaba al crío a la espalda y no en brazos- y a considerar ilícito que sus profesores o sus camaradas sufriesen por él. Partiendo de esta base, iba identificándose con lo que llamaban *gaman*, que podía significar aguante o paciencia. [...] Espíritu de austeridad y de heroísmo personal, probablemente heredado del *Bushidō*, el antiguo código guerrero de honor, que los llevaba a aceptar el infortunio con una simple frase: *shikata ga nai*, es decir, *no hay remedio*.” Gironella, J.M., (1964:130-131). Quizá, por esa misma razón de que “no hay remedio” se puede considerar que el encerramiento fuera impuesto desde arriba sin haberse sido consultada tal cuestión con los miembros de la sociedad del momento. Por otra parte, las nociones de *tariki* (他力) y *jiriki* (自力) merecen una breve explicación. Ambas pertenecen

cada nuevo intento de ser “descubierto” por éstas. El arte, siendo poseedor del *karma* como cualquier otro ser, puede ser tratado como la reencarnación de aquello que se ha ido. Lo nuevo conserva el espíritu de lo que fue una vez, asimilando las influencias externas en la medida de lo necesario para responder a los cambios del entorno.

En cuanto a los orígenes de las dos estéticas, denominadas en esta investigación como estética *samurai* y estética de los *chōnin*, éstas sufren un gran cambio dependiendo de la época y de la transformación de la conciencia de la propia clase guerrera y de los burgueses, llevándose a las últimas consecuencias en la puesta en escena madrileña de *La mujer sin sombra*. Absorbidos por la estética *samurai* los dos principios propios del teatro *Nō*, *monomane* (imitación de las cosas), y *yūgen* (belleza oculta), éstos evolucionan hacia una explosión de la individualidad característica del *Kabuki*. Éste, en ningún caso, deja de ser una parte profundamente compenetrada con el mundo que le rodea, aún desarrollándose hacia *Super Kabuki* de Ichikawa En'nosuke III. Por otra parte, la relación con la naturaleza, proveniente del *Shintō*, no desaparece de la conciencia tanto del espectador como del intérprete a pesar de cada vez mayor desarrollo tecnológico de Japón. No existe la contraposición de la naturaleza con la cultura. Y ésta última, rompedora y conservadora a la vez, asimila las influencias extranjeras, adoptándolas a las tradiciones locales, sin dejar de ser un fenómeno cerrado incluso en la era de globalización. Hasta la Revolución Meiji, Japón no proporciona ningún tipo de influencia hacia las demás culturas. Incluso en nuestros días, entreabiertas las puertas del país a los extranjeros, muchas de las costumbres todavía quedan vedadas para una comprensión completa por parte de los extraños.

En cuanto a la estética, no solamente el cúmulo de las religiones influye en la configuración de la misma. El mundo crudo y hasta cruel de la época *samurai* marca profundamente el espectáculo *kabuki*. La propia

al mundo de la creencia búdica, encargándose la primera de la constancia de la fé por la cual el individuo puede alcanzar la iluminación, y la segunda, de representar el autocontrol que le lleve a uno al estado de *nirvana* por voluntad propia. El procedimiento se difiere en lo siguiente: si en la primera categoría el individuo debe hacer todo o nada, en la segunda se debe dedicar a no hacer absolutamente nada. Los dos tipos de comportamiento suponen la dificultad de llevar a cabo perfectamente la acción escogida.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Jiriki>.

crueldad es altamente estilizada y ritualizada en las piezas del *Kabuki*.⁶⁷³ Las virtudes de un guerrero, que en número son siete, definen el pensamiento tanto del dramaturgo como del destinatario del mensaje:

- a) Justicia (*gi*).⁶⁷⁴
- b) Valentía (*yu*).⁶⁷⁵
- c) Benevolencia (*jin*).⁶⁷⁶
- d) Cortesía (*rei*).⁶⁷⁷
- e) Veracidad (*makoto*).⁶⁷⁸
- f) Honor (*meiyo*).⁶⁷⁹
- g) Lealtad al maestro (*chugi*).⁶⁸⁰

Características ideales de un guerrero perfecto, aún sin poder ser aplicadas a la vida real, encuentran su sitio en el escenario del *Kabuki*, inspirando al espectador noble y cultivando el respeto y la adoración en el público ordinario. La figura de un *samurai* perfecto, piadoso, magnánimo, honesto y puro internamente gracias a la práctica del *Zen*, resulta ser un producto del imaginario colectivo, necesitado de su héroe en las épocas

⁶⁷³ No es de extrañar que la belleza y la muerte estén estrechamente unidas en el arte japonés. La ceremonia más conocida en el extranjero, *seppuku*, está rodeada por numerosas leyendas y semiverdades en la sociedad occidental. Tal ceremonia aparece en el siglo XII, aunque ya en el siglo VIII los *samurai* se degollaban con sus sables. Altamente codificado en los siglos posteriores, este ritual atrajo el interés no solamente de los extranjeros, sino que también de los propios artistas contemporáneos como el mencionado en varias ocasiones Mishima Yukio. Por otra parte, existen más objetos relacionados con la muerte, que son unas verdaderas obras de arte. Por ejemplo, la armadura. En la antigüedad está fabricada para resistir al filo de un sable, aunque a partir del siglo XVII la coraza se hace de placas para resistir las balas. En la armadura medieval, por el casco se reconoce al portador. La coraza está ornamentada por el *mon* del guerrero y *kanemono* (かねもの, pequeñas decoraciones). También se usan *sashimono* (さしもの, 指物), banderines como signo distintivo y medio para reconocerse en la infantería. Evidentemente, tanto *mon* como *sashimono* son útiles. En cambio, la función de *kanemono* es puramente decorativa. De todo ello se puede sacar la conclusión de que lo útil y lo hermoso coexisten en un objeto sin entrar en conflicto, en el marco de la sociedad feudal japonesa.

⁶⁷⁴ 義 (ぎ).

⁶⁷⁵ 勇 (ゆう).

⁶⁷⁶ 仁 (じん).

⁶⁷⁷ 礼 (れい).

⁶⁷⁸ 真 (まこと).

⁶⁷⁹ 名誉 (めいよ).

⁶⁸⁰ 忠義 (ちゅうぎ).

difíciles. Esa armonía, que emana el personaje del guerrero, quizá, sea el resultado de la necesidad de cierta serenidad en la propia sociedad. El no temer a la muerte en un período histórico de alta mortalidad en todos los estratos sociales, sirve de ejemplo para disciplinar al pueblo y en cultivar en el mismo la abnegación al superior a cambio de su afecto, concepto profundamente confuciano. Esa fusión de brutalidad y elegancia escénica encuentran sus razones en la realidad histórica de Japón. Evidentemente, el refinamiento en un guerrero no es incompatible con el hecho de combatir. Sin embargo, el mito de *samurai* se crea cuando su función se convierte en meramente decorativa, a la hora de acabar las guerras e instaurarse la paz Tokugawa. La realidad histórica de los períodos anteriores a la Era Edo, en los cuales se inspira la mayor parte de los argumentos de las obras *kabuki* de estilo *aragoto*, se caracteriza por la desorganización, caos, hambre, la falta de seguridad y una economía precaria. Los señores feudales, esos perfectos héroes de las obras del *Kabuki*, se dedican a ampliar sus territorios, organizando su existencia en clanes y sobreviviendo el más fuerte en medio de las cruentos enfrentamientos bélicos. Por supuesto, su vida está teñida de la influencia del *Zen*, al menos externamente. Los rituales ocupan una parte importante de su vida. De hecho, se podría especular que la vida de un guerrero ideal es todo un rito, creado para ser un ejemplo para la sociedad.

A lo largo del presente trabajo no se ha pretendido promover una idea innovadora en el campo de la teoría teatral, sino que se ha analizado la experiencia de otros artistas desde el punto de vista de quien se dedica profesionalmente a la práctica de las artes escénicas. Para ello se ha procurado presentar el largo camino que recorre la estética del teatro *Kabuki* desde su fundación, en 1603, hasta llegar a su estado actual en forma de *Super Kabuki*, ideado y producido por Ichikawa En'nosuke III, ilustrando la manera en que éste último destruye las fronteras y desembarca en el Teatro Real de Madrid, en la temporada de 2005-2006, con una puesta en escena de una ópera contemporánea centroeuropea.

Ante un tema tan complejo que se había elegido para desarrollar este trabajo de investigación, se ha optado por dejar hablar a ambos teatros (*Kabuki*, en su punto álgido de desarrollo, *Super Kabuki*, y la ópera,

representada por el ejemplo de *La mujer sin sombra*), a través de análisis detallado de sus puestas en escena, enfocando en tres aspectos principales de la gama de colores en ambos teatros:

- a) Escenografía.
- b) Vestuario.
- c) Iluminación.

Las dos artes escénicas, estudiadas a lo largo de este trabajo, poseen un fuerte sabor barroquista. Ambas están unidas por la debilidad dramática, basada la primera en la percepción auditiva, mientras que en la segunda se aboga por lo visual. Las sociedades donde se desarrollan ambos fenómenos artísticos, son sociedades completamente distintas. Ya no solamente la sociedad japonesa del período Tokugawa y la de España contemporánea difieren en muchos aspectos. Incluso hoy, a pesar de la susodicha globalización, el país del *Super Kabuki* y España en plena crisis económico-psicológica presentan numerosas divergencias.

En Japón clásico (y en cierto modo en la modernidad), las artes mayores y las artes menores, son totalmente opuestas a las que se conocen bajo el mismo nombre en Occidente. Las artes mayores para un occidental son la arquitectura, la pintura y la escultura. Sin embargo, en Oriente prima el anonimato y el trabajo colectivo. Por ello, en contraposición con el número considerable de los tratados sobre la arquitectura que se puedan encontrar en los países occidentales, en Oriente clásico una construcción arquitectónica es el fruto de una colaboración entre diversos participantes cuyos nombres no se conocen.

En Japón las artes de mayor importancia son caligrafía, pintura, laca. Además, el vínculo con la naturaleza es mucho más fuerte que en Occidente, por ello siguen prosperando las artes relacionadas con la naturaleza: el jardín, el *bonsai*, el *ikebana*, la cerámica y, como consecuencia, la ceremonia del té. Dentro de esas artes, la percepción se difiere según la procedencia del receptor. Un occidental, en la mayoría de los casos, optará por usar la vista. Una persona de origen japonés,

probablemente, usará todos los sentidos a la hora de valorar una obra de arte y de adorar lo bello.

La belleza visual de la ópera straussiana se ha subrayado ya en varias ocasiones. Sin embargo, se ha tenido en cuenta solamente la opinión de la crítica occidental, con una evaluación europea de la propuesta japonesa, diferentes ambas en cuanto a la sensibilidad.

Tanto en *Super Kabuki* como en la puesta en escena madrileña de *La mujer sin sombra*, al espacio escenográfico se le concede una importancia suma como elemento dramático. En cuanto a la gama de colores propia a la cultura japonesa, se contrastan los colores vivos de un modo diferente a lo que ocurre en Occidente, y aún a pesar del contraste se crea una atmósfera de sobriedad y de armonía. En el *Kabuki* clásico se trata de mostrar la estilización de la vida cotidiana con el énfasis de la combinación sensual de los colores, composiciones pictográficas, una musicalidad compleja del *shamisen*. La producción del *Kabuki* no es flexible, ya que posee unos patrones que se siguen de modo más fiel posible, aunque se permitan variar los *kata* de un modo discreto según la necesidad interpretativa del actor. El *Kabuki* original, e inspirado en sus raíces *Super Kabuki*, presenta los cambios de escenas, un vestuario, maquillaje y escenografía vistosos, acompañados de música, etc., siendo elementos imprescindibles y exigidos por el propio público para experimentar una mayor emoción. Ese es el punto en común de los tres casos que ocupan este trabajo de investigación:

- a) *Kabuki* original.
- b) *Super Kabuki*.
- c) La puesta en escena de *La mujer sin sombra*.

Hasta aquí los tres fenómenos coinciden. Por otra parte, en el primer y el tercer fenómenos participan elencos mixtos, aunque éste no sea el caso del *Super Kabuki*.

La divergencia fundamental consiste en lo siguiente. El destinatario principal en las tres modalidades teatrales, sigue siendo el mismo: el público burgués. El desarrollo de esa clase social no puede no influir en la evolución

de los presupuestos estéticos de las tres puestas en escena. Por otra parte, la ópera, en sus inicios, es un tipo de entretenimiento de la clase elevada, al que los ciudadanos corrientes no tienen acceso hasta la llegada de la Revolución Francesa.

El lugar de representación- las orillas del río Kamo, en Kioto (*Kabuki* original), y las instalaciones del Teatro Real de Madrid (*La mujer sin sombra*),- habla por sí mismo. Es probable que el despliegue técnico entre el primer caso y los dos últimos, quizá, sea proporcionalmente comparable, dado que cada uno se debe a su época y las posibilidades del momento.

En todo caso, la divergencia principal reside en las fuentes de inspiración de las que beben los tres fenómenos teatrales. Tanto el primero como el segundo, dos caras de una misma moneda, buscan la fusión y el contraste con las culturas geográficamente cercanas (Corea, China, India, a excepción de algún que otro elemento de la cultura cristiana, como lo es la célebre cruz en el cuello de Izumo-no Okuni). En contraste con ello, la puesta en escena europea trata de fusionar el mundo Occidental y el mundo Oriental como el espacio de los mortales y el de los espíritus. La antigua atracción por lo exótico, exprimido de las culturas orientales (es decir, en cierto modo contrarias, según el modelo de pensamiento cristiano, como se había descrito anteriormente), revive en la conciencia del hombre europeo, iniciador de la colonización y de la asignación de los elementos de las culturas lejanas. La causa de esta diferencia, quizá, reside en ese impulso que obliga a los europeos a embarcarse en los viajes largos y peligrosos en búsqueda de una vida mejor que en la tierra natal, muchas veces carente de todos recursos. El hombre oriental⁶⁸¹ no desecha la misma idea ni el espíritu conquistador, aunque lo parece hacer con menor asiduidad. La tendencia a

⁶⁸¹ En esta categoría dentro de este trabajo de investigación se incluye tales pueblos como los tártaros o mongoles, quienes durante las conquistas de los siglos XIII-XVI llegaron hasta Turquía, Polonia y Lituania, instauraron una serie de principados bajo su control en la parte europea de lo que actualmente comprende el territorio de la Federación Rusa, y cuya cultura penetra en la civilización europea, siendo hoy una parte inseparable de la cultura original.

<http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%BE-%D1%82%D0%B0%D1%82%D0%B0%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5%D0%B8%D0%B3%D0%BE>.

expandirse para apropiarse de las propiedades materiales y espirituales se realiza a una distancia más corta, sin recorrer los océanos. Por ello, aunque en la obra japonesa se pueda encontrar con la fusión y el contraste, a los ojos de un occidental tal contraste puede parecer débil a causa de la cercanía cultural (a los ojos del mismo occidental) de los pueblos que participan en esa simbiosis.

No obstante las divergencias generales de culturas tan lejanas en el espacio y tiempo, y de esta divergencia mayor que se ha mencionado, se da bajo todas ellas la coincidencia fundamental de que se aboga en los tres casos por el Teatro Total, soñado por Wagner y realizado por Ichikawa En'nosuke III. La razón de dicha coincidencia, asombrosa si se piensa que Ichikawa En'nosuke III no dominaba completamente el conocimiento del género operístico, puede hallarse en el desarrollo del intercambio de información posible en un mundo sin fronteras.

Como último apunte para este trabajo, se ha decidido indicar que el género de *Kabuki* no está muerto ni en el extranjero, ni dentro de Japón, dando motivos para el desarrollo de otros fenómenos, derivados de la estética del *Kabuki*. Ese es el caso de *Visual Kei*,⁶⁸² cuyos artistas se inspiran en la estética de los grupos extranjeros, sin olvidarse del fenómeno autóctono de *kumadori* para crear un mundo de ensueño sobre los escenarios japoneses e internacionales.

⁶⁸² ヴィジュアル系^{けい}, género musical japonés surgido en los años 80 del siglo XX. Se caracteriza por una estética compleja y llamativa. Uno de los creadores de dicho movimiento es el grupo musical “X Japan”.

ANEXOS

ANEXOS ILUSTRACIONES



Imagen 1. Bodhidharma. Duane, O.B. (1997:23).



Imagen 2. El Jardín del Sur (*karesansui*, jardín seco, 枯山水), en el templo de Ryoan-ji (Kioto). Yokoyama Tadashi (15 de abril de 1999:9). Fotografía de Sakamoto Masafumi.



Imagen 3. Acceso a la Casa de té Jo'an (Inuyama, prefectura de Aichi). Yokoyama Tadashi (15 de abril de 1999:9). Fotografía de Miyamoto Ryuji.



Imagen 4. Silla de montar. S.XVII. Exposición *Geisha y samurai. Amor y guerra en el antiguo Japón*. CEART Fuenlabrada. Comisarios: Pietro Gobbi, Enzo Bartolone (2006). Fotografía de V.Brázhnikova Tsybizova



Imagen 5. Yoroi. S.XVII. Exposición *Geisha y samurai. Amor y guerra en el antiguo Japón*. CEART Fuenlabrada. Comisarios: Pietro Gobbi, Enzo Bartolone (2006). Fotografía de V.Brázhnikova Tsybizova

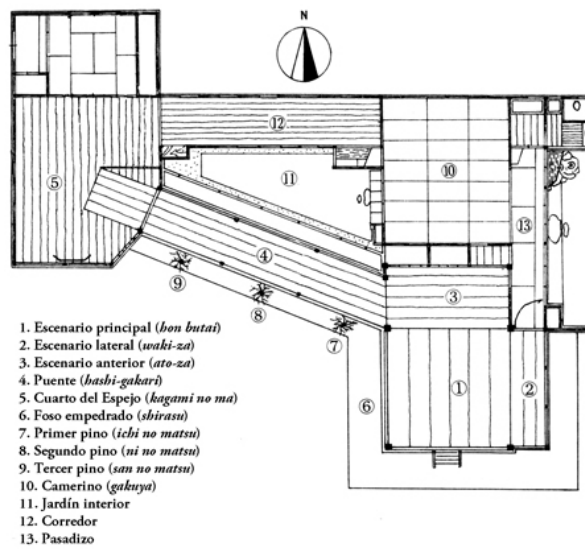


Imagen 6. Vista general de un escenario de *Nō*.

<http://www.japonartescenicas.org/teatro/generos/simbologiadelnoh9-5-1.html>



Imagen 7. Itsukushima Jinja, Miyajima. Fotografía de Kuwabara Shūhei.



Imagen 8. Doncella celestial en *Hagoromo*, obra de *Nō*. Grisheleva, L.D. (1977).

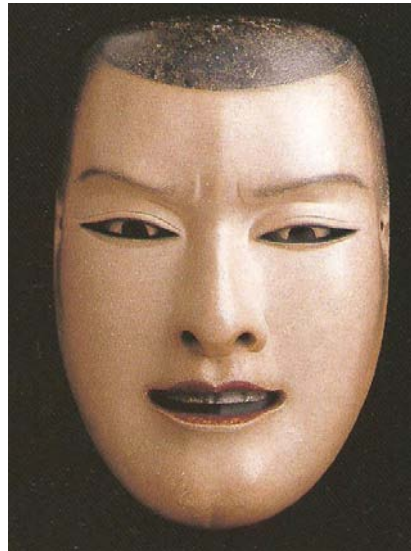


Imagen 9. Máscara *nō*. *Nipponia* (Septiembre 2002:5). Fotografía de Takahashi Noboru.



Imagen 10. Escena de una obra de *Kyōgen*. Komatsu Megumi (Septiembre 2002:11). Fotografía de Sawano Toshiyasu.



Imagen 11. Un ensayo de *Bunraku*. Komatsu Megumi (15 de septiembre de 2002:14). Fotografía de Sugawara Chiyoshi.



Imagen 12. El *tayū* y el intérprete de *shamisen* sobre su tarima en la parte derecha del espectador del escenario. Sin autor especificado: *Temas sobre Japón. Bunraku*, p.3.



Imagen 13. Estatua de Izumo-no Okuni, en Kioto. Fotografía de Toza Toshimitsu



Imagen 14. *Yarō-atama*. AA.VV., (1999): *Hanga. Imágenes del mundo flotante*, p. 102.



Imagen 15. *Onnagata*. AA.VV., (1999): *Hanga. Imágenes del mundo flotante*, p. 104.

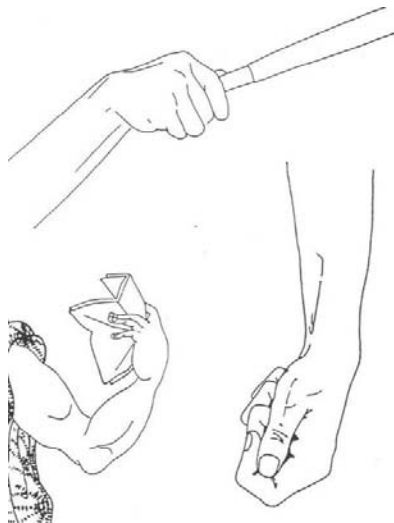


Imagen 16. Manos de actores del teatro *Kabuki*. Barba, E., Savarese, N. (1990:182).



Imagen 17. Ejemplo de *kumadori*. Grisheleva, L.D. (1977).

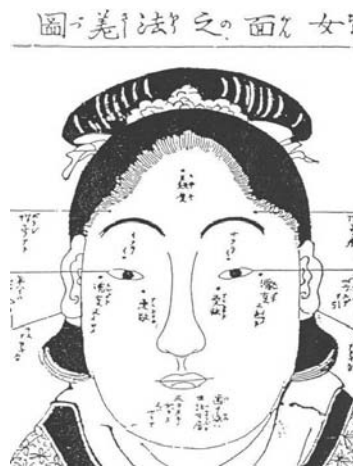


Imagen 18. “Cartografía” del rostro de un *onnagata*. Barba, E., Savarese, N. (1990:224).



Imagen 19. *Onnagata* en acción. Grisheleva, L.D. (1977).



Imagen 20. *Mie*. Lyu Hanabusa; Bret, Corinne (1981).



Imagen 21. Peluca y maquillaje (*kumadori*) de un personaje sobrenatural. Grischeleva, L.D. (1977).



Imagen 22. Gama de colores. Lyu Hanabusa; Bret, Corinne (1981).



Imagen 23. *Hyōshigi*. Grisheleva, L.D. (1977).



Imagen 24. La fachada del Kabukiza antes de su cierre en primavera de 2010. Shin'ichi Okada, Tadahiro Ohkoshi, Mayumi Nakamura (Agosto 2006:13). Fotografía de Atsushi Ishihara.



Imagen 25. *Kokuritsu Gekijō* (Teatro Estatal), por fuera. Grisheleva, L.D. (1977).

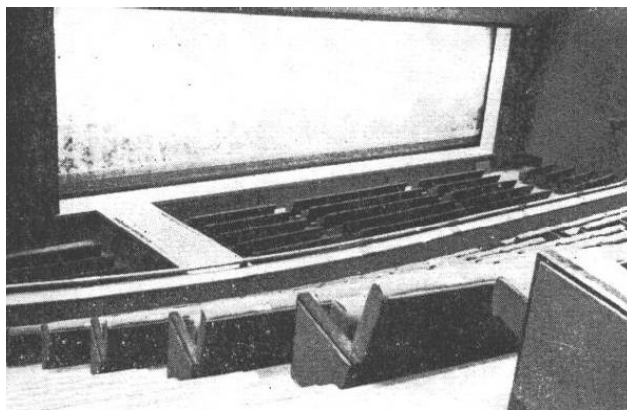


Imagen 26. *Kokuritsu Gekijō* (Teatro Estatal), por dentro. Grisheleva, L.D. (1977).



Imagen 27. *Hanamichi*. Shutaro Miyake (1987:23).

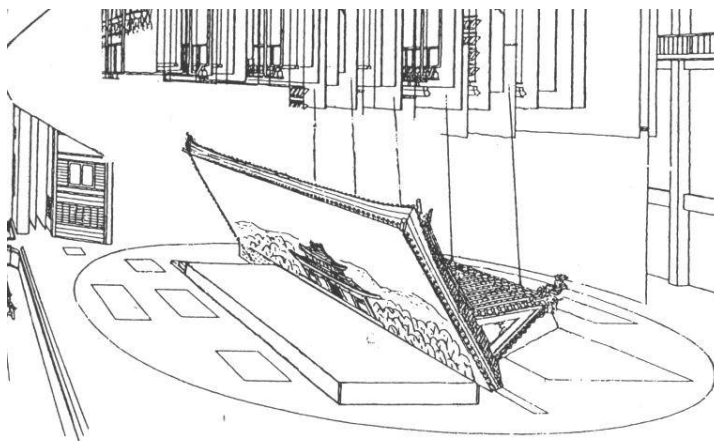


Imagen 28. Escenario moderno del teatro *Kabuki*. Cavaye, R. (1993:91).



Imagen 29. *Hinamatsuri*. Sin autor especificado: *Temas sobre Japón. Los niños y los festivales*, p.2.



Imagen 30. *Hinadan*. Lyu Hanabusa; Bret, Corinne (1981)



Imagen 31. *Kurogo*. Lyu Hanabusa; Bret, Corinne (1981).



Imagen 32. Ichikawa En'nosuke III caracterizado como *Yamato Takeru* (1986). Mitsumori Tadakatsu (2010.03.30): 市川猿之助傾き一代 (Una generación del Kabuki de Ichikawa En'nosuke) , Shinchousha, Tokyo, Japan.



Imagen 33. El personaje de Halcón Rojo, en *La mujer sin sombra* madrileña. Colección privada.

GLOSARIO

Agemaku- (^{あげまく}揚幕), cortina que oculta un cuarto pequeño con espejo al final de *hanamichi* donde el actor espera el momento de salida al escenario.

Aibiki- (^{あいびき}合い挽き), taburete en el teatro *Kabuki*, llevado por el *kurogo*, para que el héroe pueda sentarse en cualquier momento.

Aragoto- (^{あらごと}荒事, “cosa áspera”). Término abreviado de *aramushagoto*, acto temerario de un guerrero. Se refiere a un retrato exagerado del guerrero con una fuerza sobrenatural, o al estilo del teatro *Kabuki* surgido en Edo, cuyo protagonista es el *samurai* en cuestión. Es impulsado por Ichikawa Danjūrō I.

Ateji- (^{あてじ}当て字, ^{ゑんじ}宛字 o ^{あてじ}あてじ), lectura antigua de los caracteres chinos. No refleja la etimología actual.

Atsuta- (^{あついた}厚板), una gruesa vestimenta masculina llevada bajo el manto.

Bakufu- (^{ばくふ}幕府), término utilizado para referirse al gobierno *shōgunal*. La historia de Japón comprende tres gobiernos de este tipo: a) Kamakura *bakufu*, creado en 1192 en Kamakura por Minamoto Yoritomo, y extinguido en 1333. b) Muromachi/Ashikaga *bakufu*, configurado en 1336 en Kioto por Ashikaga Takauji, y suprimido en 1573. c) Edo/Tokugawa *bakufu*, impulsado por Tokugawa Ieyasu en Edo, en 1603, y desaparecido en 1868.

Bodhi- el estado de Buda.

Bodhisattva- “Buda viviente”. Ayudante del Buda que rechaza el *Nirvana* para dedicarse a enseñar a todos los seres el camino hacia la salvación espiritual.

Bugaku- (^{ぶがく}舞楽), una de las fuentes del *Nō* que consiste en una danza elegante que se ejecuta en la corte imperial, en ocasión de banquete o fiesta. Los oficiales del Cuartel General de la Guardia Imperial, los principales ejecutantes de *Bugaku*, llevan una máscara durante la representación, acompañada de música interpretada por una orquesta.

Bukkaeri- (打つ^ぶ返^{かえ}り), en el teatro *Kabuki*, procedimiento que permite a los actores cambiar el traje sin abandonar la escena, a la vista del público. Para ello el actor viste un traje de doble capa. Las costuras superiores en los hombros y las mangas se hacen de tal manera que en el momento previsto el *koken* (後^{こう}見^{けん}), quien lleva el traje formal con el *mon* de su amo (紋^{もん}), tira de los hilos y la parte superior del traje cae hasta la cintura mostrando el traje inferior de un color distinto al del superior. Otro tipo de cambio de vestuario/personaje en escena es conocido como *hayagawari* (早^{はや}替^{がわ}り). Suele tener lugar en el drama o en *hengemono* (変^{へん}化^げ物^{もの}), danza protagonizada por varios personajes y ejecutada por un único intérprete.

Bunraku- (文^{ぶん}楽^{らく}), nombre moderno de *Nyngyō Joruri* (人^{にん}形^{ぎょう}浄^{じょう}瑠^る璃), teatro de títeres. Se debe a Uemura Bunrakken, manipulador de muñecos (siglo XIX), que ha insuflado una nueva vida al género que ha sobrevivido a la selección natural del *jōruri*. De carácter popular, el teatro de títeres surge en torno al siglo XII, hacia el siglo XV adopta un estilo de recitado conocido como *jōruri* y el shamisen, y la primera representación con estos tres elementos tiene lugar en el lecho seco del río Kamo, en Shijōgawara, Kioto, a inicios del siglo XVII, prácticamente a la vez con la primera representación de Izumo-no Okuni en el mismo lugar, indicado por el gobierno a los eventos teatrales. Con Chikamatsu Monzaemon, *Nyngyō Jōruri* consigue un pleno desarrollo y se convierte en una de las fuentes literarias del *Kabuki*, dando el mayor protagonismo a la historia y al personaje.

Bushidō- (武^ぶ士^し道^{どう}, “vía del guerrero”). Término surgido en el siglo XVI e indicador del espíritu *samurai*, codificado y basado en la vía de la lealtad, la recta conducta y el valor; en el deber filial; en la conciencia de que un día se ha de morir; en el desapego a las cosas materiales y la frugalidad; en el aprendizaje del arte de la guerra, de caligrafía y de la historia del clan del señor; en la etiqueta propia de la clase guerrera; en el estado de ofensiva en todo momento; en la purificación del corazón; en el cultivo de la ceremonia del te para dulcificar la Vía; en un fuerte sentimiento de vergüenza; en la

protección de las otras tres castas; en la prestación de servicio al amo; en un sistema hereditario donde el heredero de la rama ancestral del clan es venerado como tal, independientemente de la edad, y si fuera un niño, su puesto en el servicio militar ocuparía *jindai*, sustituto de guerra, hasta la mayoría de edad del heredero. La estructura interna del *bushidō* incluye dos ordenanzas (ordinarias y extraordinarias). Ambas se dividen en secciones: la de los oficiales y de los soldados, la primera, y la del ejército y la de los asuntos de batalla, la segunda. Las obligaciones se dividen en dos: el servicio militar y la construcción.

Catarsis- (*Kάθαρσις*), en el teatro griego, la purga de las pasiones que se producen en el espectador que se identifica con el héroe trágico. Ideal dramático de la escena europea cuya búsqueda se reinicia con Wagner y que llega hasta nuestros días. Se describe en la *Poética* de Aristóteles.

Chūashi- (^{ちゅうあし}中足, “mediano”), tipo de escenario en el teatro *Kabuki*, cuya altura es de 63 centímetros.

Chū-nori- (^{ちゅうのり}宙乗り, “viaje en el aire”), en el teatro *Kabuki*, truco que permite a los actores volar gracias a una cuerda que se sujeta en el cinturón. Actualmente, Ichikawa En’nosuke III es la estrella indiscutible de *chū-nori*.

Daihon- (^{だいほん}台本), texto completo de una obra de *Kabuki*.

Daimyō- (^{だймょう}大名, “gran nombre”), señor feudal en el Japón medieval cuya renta superaba los 10.000 *koku* de arroz al año. Durante la época Ashikaga (ss. XIV-XV) ocupa puesto de gobernador militar de las provincias. En la época Tokugawa se denomina a los príncipes reinantes de este modo. Son sometidos y controlados por el *bakufu* de los Tokugawa para evitar los conflictos con el gobierno central.

Dedōgu- (^{でどうぐ}出道具), utilería en el *Kabuki* que consiste en los utensilios, adornos y objetos pequeños que se colocan en el escenario antes de abrir el telón.

Dharma- (sanscr. “ley natural), en el budismo, ley o verdad universal proclamada por Buda.

Dukkha- en el budismo, un estado del ser humano, donde el sufrimiento y el dolor duradero sustituyen al gozo, provocando odio y destrucción en vez de amor y creación.

Edo- (江戸, “puerta de la bahía”). Nombre antiguo de Tokio bajo el cual es conocido hasta 1868.

Fūryū- (風流), en el *Zen*, el modo de la percepción de las cosas de la vida. Se expresa a través de *sabi*, *wabi*, *aware*, *yūgen*.

Gagaku- (雅楽: ”ga” significa “elegante”; *gaku* significa “música”), arte de la interpretación para la corte imperial, donde se mezclan diferentes estilos de música y danza. Proviene de China y de Corea, y se desarrolla hace alrededor de 1.300 años.

Gandōgaeshi- (籠燈返し), tipo de cambio de decorado de 90° en el teatro *Kabuki*.

Ganpi- (雁皮), papel de características únicas, utilizado en el arte japonés, fabricado de fibras naturales que se recogen de los árboles de 8 años de edad y que se encuentran en la mayor altitud de las montañas. Es muy resistente y posee un brillo hermoso.

Gidayū- (義太夫), término con el que se denomina al narrador, cuya procedencia se encuentra en el teatro *Jōruri*. En el *Kabuki* es conocido también como *chobo*.

Gigaku- (伎楽), una de las fuentes del teatro *Nō*. Música religiosa que se ejecuta en ocasiones especiales en los templos budistas en el sur de China. Un elemento importante en el *Gigaku* es la máscara, llevada por todos los participantes, menos los músicos.

Giri- (^{ぎり}義理), sistema jerárquico de supeditación de los menores a los mayores, y de los inferiores a los superiores. También implica el deseo de la devolución de un favor al dador, además de comprender la responsabilidad colectiva por la cual el individuo compromete a su grupo social con sus acciones poco correctas.

Hanamichi- (^{はなみち}花道, “camino de flores”). Pasaje que conecta el ala izquierda del escenario con la parte posterior del salón a través de los espectadores, y al nivel de la cabeza del auditorio. El *hanamichi* constituye la vía de entrada y salida de los actores y también forma parte del escenario.

Happi- (^{はっぴ}法被), capa masculina con cuello recto y mangas cuadradas, utilizada en distintas áreas de la vida cotidiana japonesa, además de las puestas en escena del *Nō*.

Hashigakari- (^{はしがかり}橋掛り), pasaje en el teatro *Nō*. Fuente de inspiración para la creación del *hanamichi* en el *Kabuki* al principio del siglo XVIII.

Hayashi- (^{はやし}囃子), acompañamiento musical en las obras de *Nō* y *Kabuki*.

Hikimaku- (^{ひきまく}引き幕), telón en los edificios teatrales del *Kabuki* compuesto de bandas de algodón de color marrón-rojizas, negras y verdes.

Hinamatsuri- (^{ひなまつり}雛祭), fiesta de las niñas que se celebra anualmente en Japón el 3 de marzo.

Hinadan- (^{ひなだん}雛壇), en el teatro *Kabuki* se refiere al tablado que tiene dos niveles donde en las obras danzadas se colocan los músicos y el coro. Además, se utiliza en otros ámbitos de la cultura japonesa, como en el *Hinamatsuri*, refiriéndose en ese caso al tablado, donde se colocan las muñecas.

Hinoki- (^{ひのき}檜 o ^{ひのき}桧), ciprés japonés, cuya madera se utiliza para la fabricación de *shosabutai*.

Hirabutai- (^{ひらぶたい}平舞台), escenario sin elevaciones en el *Kabuki*.

Hyōshigi- (^{ひょうしぎ}拍子木), tablillas de madera que señalan el comienzo y el fin de una pieza *Kabuki* y los momentos culminantes de la pieza.

Ikebana- (生^{いけ}け^{ばな}花), arte de arreglo floral.

Ishōya- (衣^いし^{ょう}や^や装屋), encargado de la guardarropía en *Kabuki* cuya función consiste en vestir al *onnagata* con el traje femenino que corresponde con el papel de éste.

Japón- (日^にほ^ん本), archipiélago conocido como país de Wakoku, por la China de los Tang; Wāqwaq, por los musulmanes del siglo IX; Zipango (“Tierra de Oro”), por Marco Polo (1254-1324).

Jidai-mono- (時^じだ^いもの^{もの}代物), piezas históricas en el teatro *Kabuki*. La acción se suele situar en la época Heian. (794-1185) o Kamakura (1185-1333), evitando así la censura *shōgunal* y representando a los personajes aristocráticos.

Jiutai- (地^じう^{たい}謡), el coro en el teatro *Nō* que consiste de ocho miembros.

Jō-Ha-Kyū – (序^{じょ}は^はき^{きゅう}急), principio estético del *Nō*.

Jōshikimaku- (定^{じょう}し^きま^く幕), “formal, oficial”. *Hikimaku* tradicional.

Kabuki- (歌^かぶ^ぶき^き舞伎), una de las modalidades de teatro clásico japonés. Da una extrema importancia al actor. Fundada en 1603 por Izumo-no Okuni, en Kioto, es denominada por la misma como *Kabuki Odori* y se basa en *Nenbutsu Odori*. Desde sus inicios es un género popular, dirigido a la burguesía, que implica la extravagancia y la provocación. La propia fundadora utiliza el vestuario masculino, la cruz cristiana, la flauta y la trompeta, colgadas estas últimas del cuello y utilizadas en los momentos determinados de la representación. Posteriormente, el teatro *Kabuki* está estrictamente codificado sin dejar lugar a la improvisación. *Mie*, *roppō* y *danmari*, están en la base de la interpretación de una obra *kabuki*.

Kagaminoma- (鏡^{かがみ}の^ま間), habitación del espejo que se encuentra al final de *hashigakari*, donde el actor principal se prepara para encarnar al personaje.

Kagamiita no Matsu- (鏡板の松^{かがみいた まつ}), panel con la imagen del pino situada en el fondo del escenario *nō* como elemento esencial escenográfico en ese tipo de teatro.

Kagura- (神楽^{かぐら}), ritual *shintō* que comprende la invocación de los *kami* para su posterior entretenimiento con *hayashi* (música), *hayashi uta* (canciones) y pantomima danzada.

Kami- (神^{かみ}), en el *Shintō*, las divinidades y los espíritus de la naturaleza o los protectores de los clanes. En algunos casos, los humanos son deificados como *kami* vivientes por sus cualidades por las que destacan. El chamán es el mensajero de los *kami*.

Kami-za- (上座^{かみざ}), nicho elevado en la pared de una casa japonesa. Lugar de adoración de los antepasados, donde se colocan los objetos de culto. El padre de familia se sienta junto al *kami-za*.

Kaomise- (顔見世^{かおみせ}), “presentación de los miembros de la compañía al público”). Evento que tiene lugar al inicio de cada temporada. Una de las dieciocho obras tradicionales del *Kabuki*, que siempre se representa en el transcurso de *kaomise*, es *Shibaraku*.

Karaori- (唐織^{からおり}), vestuario lujoso de brocado destinado a los personajes femeninos en una obra *nō*.

Karesansui- (枯山水^{かれさんすい}), jardín seco tradicional de la secta *Zen*. Su concepción suscita un alto grado de abstracción requerida en la meditación. Surge como tal en el siglo XIV, convirtiéndose en el espacio de carácter privado frente a los jardines anteriores que utilizaban los elementos acuáticos y que tenían carácter público.

Kariginu- (狩衣^{かりぎぬ}), una amplia capa exterior de manga larga utilizada para los personajes de dioses masculinos y de nobles en una obra *nō*.

Karihanamichi- (仮花道^{かりはなみち}), “*hanamichi* temporal”). Pasarela auxiliar en la parte derecha de la sala que comunicaba con *hanamichi* para acercar la acción a los espectadores.

Karma – en el budismo, suma de las acciones y de sus consecuencias. Contempla los siguientes componentes: el cuerpo, la palabra y la conciencia.

Kampaku- (関白^{かんぱく}, “dictador civil”), título militar, con Hideyoshi Ieyasu como primer guerrero que se apropia del mismo a finales del siglo XVI.

Kiridoguchi- (切戸口^{きりどぐち}), puerta de entrada y salida para *jiutai*. Se encuentra en la parte derecha del escenario.

Kōan- (公案^{こうあん}, “documento público”, donde “*kō*” significa “público” y *an*, “documento”). En la práctica del *Zen*, pregunta paradójica que no tiene una respuesta lógica y que se resuelve mediante la intuición. En el sentido metafórico, es un problema que todo ser humano debe descifrar antes de morir.

Kodōgu – (小道具^{こどうぐ}), *atrezzo*.

Kokata- niño intérprete en una obra de *Nō*.

Koken- ayudante del actor en una obra de Kabuki. Lleva la cara descubierta.

Kokugaku- 国学^{こくがく} (“ciencia nacional”). Movimiento poético surgido en el siglo XVII, cuyo desarrollo posteriormente toma tintes nacionalistas. Se inicia como estudio de *Manyōshū*, monumento de la literatura nacional, pero pronto la investigación se amplía y se convierte en la bandera del chauvinismo japonés. Uno de los impulsores del movimiento es Kada-no Azumamaro (1669-1736), poeta y estudioso, que rechaza toda la influencia china a favor del desarrollo del espíritu nacional a través de una mirada fresca sobre el pasado. Esa revisión de la herencia histórica se realiza de dos maneras: la cultura, primero, y más tarde, la ideología japonesa.

Koto- 琴^{こと}, instrumento musical de trece cuerdas que mide unos 180cm. El músico se tiene que colocar de rodillas para tocar el instrumento que se encuentra delante de él en el suelo en posición horizontal.

Kotsuzumi- 小鼓^{こつづみ}, timbal que se coloca frente al hombro derecho, manejado con la mano izquierda, y golpeado con los dedos de la mano derecha.

Kumadori- 隈取^{くまどり}, en *aragoto*, manera de pintar la cara con las líneas que se diferencian por su forma y color. Éstas se pintan para marcar las líneas

naturales de la cara, y además para dar una expresión determinada al personaje.

Kurogo- 黒子/黒衣, servidor de escena en el teatro *Kabuki* cubierto de negro y con la cara tapada y tradicionalmente considerado invisible para la acción escénica. En el caso de ser el decorado de un color determinado, *kurogo* viste el mismo color, por ejemplo, sobre el fondo azul del azul del mar, el *kurogo* irá también de azul. El otro término para este tipo de servidores es *kurombo*.

Kurosawa, Akira- 黒澤 明 (1910-1998), cineasta japonés más conocido y premiado internacionalmente. Su obra comprende unas veintiséis películas entre las que destacan: *Nora inu* (*El perro rabioso*, 1949), *Rashōmon* (1950), *Shichinin no samurai* (*Los siete Samurai*, 1954) y *Dersu Uzala* (1975). Con *Los sueños de Akira Kurosawa* (1990), regresa a la filmación después de un silencio de más de diez años. Es una película de corte post modernista y existencial en lo que resulta una reflexión y grito de alarma.

Kyōgen- 狂言 (“palabras locas”), interludios cómicos presentados entre las funciones del *Nō*.

Mawari-butai- 回り舞台, escenario giratorio utilizado por primera vez en 1758 por Namiki Shōzō.

Mie- 見得 (“mostrar la mirada”). Técnica especial del *Kabuki* empleada en ciertos momentos culminantes o cuando el primer actor pone fin a una obra haciendo una pausa momentánea en pose pictórica, mirando fijamente y cruzando sus ojos.

Mochidogu- en el *Kabuki*, parte de utilería dentro de la que están los tocados, armas, paraguas, abanicos, etc.

Niju- “doble escenario”, y en el *Kabuki* se refiere al escenario que contiene alguna construcción.

Nō- 能 (“capacidad, arte”), una de las formas más antiguas del teatro tradicional japonés, denominada con este vocablo a partir de 1868. Antiguamente, el género se conocía bajo el nombre de *Sarugaku*. La

temática se reduce más bien a hechos religiosos, acciones heroicas de los guerreros y biografías de mujeres destacadas. La entrada solemne de los actores es precedida por una introducción musical de igual solemnidad. *Nō* se distingue por un alto nivel de simbolismo, insinuación, armonía y estilización tanto en la puesta en escena, como en el vestuario y la escenografía. La máscara es un detalle característico del protagonista.

Nuihaku- ^{ぬいはく}縫泊, vestimenta lujosa adornada de los bordados sobre *Surihaku*.

Oda Nobunaga- ^{おだ のぶなが}織田 信長 (1534-1589), *shōgun*. En el transcurso de la guerra, destruye el *shōgunado* de Ashikaga (1333-1573), instaurando el poder propio. En un intento de unificar Japón funda una alianza con Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) y Tokugawa Ieyasu (1542-1616) y apuesta por una relación comercial con Europa, aprovechando sus inventos tecnológicos como armas de fuego, lo que permite una creciente difusión del cristianismo en el territorio japonés.

Ōdōgu- decorado.

Ōdōgukata- servidor de escena, técnico. En un momento dado puede cumplir función de músico que toca *hyōshigi* en el teatro *Kabuki*.

Otsuzumi- ^{おおつづみ}(大鼓), tambor con unos 19 cm. de largo confeccionado con vaqueta que para tocar se coloca sobre el muslo izquierdo y se lo golpea con los dedos de la mano derecha.

Okibutai- tarimas que se utilizan en el teatro *Kabuki*.

Onnagata (*oyama*)- ^{おんながた} (女方, ^{おんながた}女形), actores masculinos que interpretan papeles femeninos en el teatro *Kabuki*.

Onna-Kabuki- ^{おんなかぶき}(女歌舞伎), en el *Kabuki* primitivo, pequeñas representaciones dramáticas, adaptadas de comedias del *Nō* interpretadas por danzarinas jóvenes. Una de las traducciones literales es “la danza de las meretrices”.

Oshiguma- huella de las líneas del *kumadori* hecha de la cara del actor sobre papel o seda.

Rōnin- ^{ろうにん}(浪人, “hombre-ola”). En la época feudal, *samurai* errante y sin amo. Surgen a causa de la destrucción del clan al que pertenecen o de la

muerte de su señor. Sometidos a las vicisitudes del azar, son difícilmente admitidos a servir a un nuevo *daimyō* y muchas veces se convierten en bandidos, alcohólicos o mendigos.

Ryukyu- danza de la corte, desarrollada en el siglo XV como gesto de bienvenida a los enviados de China. Surge en el Reino de Ryukyu (actual Okinawa).

Sadō- (茶道, *chadō*) ceremonia del té.

Samsara- “rueda de la vida”, existencia condicionada (sanskrit.), cadena de nacimientos y muertes en el budismo. Se compone de los tres destinos desgracia en los que se puede renacer uno: infiernos, animales y los *preta* (espectros hambrientos); de los mundos de los *asura* (deidades combativas), los humanos y los *deva* (deidades celestiales).

Samurai- (侍, *samurai*), guerrero cuya imagen en la conciencia popular se transforma a lo largo de los siglos. Inicialmente (en el siglo VII), de esta forma se denomina al criado (“el que sirve”), dado que el vocablo deriva del “*saburau*”, “guardar, servir”. Más tarde se convierte en un elemento imprescindible en la corte imperial, un soldado hábil (criado armado), que varios siglos después toma un lugar privilegiado en el *shōgunado* ocupando los puestos de mayor importancia en el gobierno, incluso el de *sei-i tai-shōgun*, mando supremo que somete a los bárbaros, título que dio origen a la palabra “*shōgun*” y que existió a partir del año 720. Su posición es siempre estar a servicio del emperador, al menos desde el punto de vista nominal. El término se utiliza por primera vez en el siglo X, y con el gobierno Kamakura se adopta oficialmente para indicar al oficial militar procedente de una familia noble que va a caballo, armado de espada y arco, éste último visto como un signo distintivo de la casta. Se vincula a su señor mediante el *bushidō* que supone una total renuncia a otro tipo de lazos u obligaciones y una plena sumisión al poder señorial, lo que implica la ausencia de la responsabilidad individual por los actos cometidos. La relación que se establece entre ambos puede llegar a tener tintes de una relación de *sensei*, maestro, a *deshi*, discípulo. El *samurai* cultiva la rectitud del comportamiento, la nobleza de los sentimientos y el *Zen* como medio de anular el “yo” y, con ello, el miedo a la muerte. Potencia las virtudes como

astucia, compasión y valor y actúa como héroe incluso a su pesar, que no toma como tal.

San Do Kai- (参同契^{さんどうかい}), en el *Zen*, la abolición de las dualidades mediante la interpenetración del vacío y los fenómenos. El término asciende al poema del mismo título de Shitou Xiquian (700-790, Sekito Kisen), texto fundamental en la secta Sōtō. *Sangha-* en el budismo, comunidad monástica fundada por Buda. Uno de los tres elementos (Buda y sus enseñanzas son otros dos) que constituyen el refugio contra *dukkha*.

Satori- (悟^{さと}り), iluminación en el *Zen*. Resultado de un camino de perfeccionamiento espiritual constante, el inicio y el final de la práctica del *Zen*.

Seppuku- (切腹^{せつぷく}), suicidio ritual propio de la casta *samurai*. En el caso de los hombres se trata de abrirse el vientre. Las mujeres lo ejecutan clavándose una daga en la arteria carótida.

Seriage- (迫^せり上^あげ), mecanismo en *Kabuki*, incorporado por Namiki Shōzō, inventor del *mawari-butai*. Es una plataforma que eleva al personaje desde debajo del escenario.

Serisage- (迫^せり下^さげ), mecanismo en *Kabuki*, que efectúa una acción inversa a la de *seriage*, haciendo desaparecer al actor.

Sewa-mono- (世話物^{せわもの}), equivalente japonés del drama burgués europeo. Los personajes suelen ser de origen popular y sus historias se impulsan a partir del conflicto que surge entre *giri* y *ninjō*. Dicho género alcanza su mayor desarrollo gracias a las obras de Monzaemon Chikamatsu en general, y a su *El suicidio de los enamorados en Sonezaki*, en particular.

Shamisen- (三味線^{しゃみせん}), instrumento musical japonés de tres cuerdas por punteo. Deriva de *sanshin*, llegado del reino independiente de Ryūkyū (actual Okinawa), hacia finales del siglo XVI. El antepasado de éste, a su vez, es traído desde China en las épocas anteriores.

Shinjū-mono- (心中物^{しんじゅうもの}), en el teatro *Kabuki*, género cuyas obras describen los dobles suicidios de los amantes o, como los denomina Dr. Fernández

López, “suicidios compartidos por amor”. Impulsado el género por la obra *Los amantes suicidas de Sonezaki*, de Chikamatsu Monzaemon, escrita ésta para el teatro *Bunraku*, en 1722 es prohibido por el gobierno a causa del aumento del número de suicidios dobles.

Shintō- (神道), adoración a la naturaleza donde todos los objetos y fenómenos naturales tienen vida propia. Religión autóctona japonesa.

Shite- (仕手), personaje principal de una obra de *Nō*.

Shodō- (書道), arte de caligrafía.

Shōgun- (将軍), *sei-i tai shōgun* (“vencedor de los bárbaros”). En sus inicios este nombre se aplica para denominar a los jefes militares. A partir del siglo XII es el título bajo el que se conoce al gobernante feudo-militar de Japón. El ascenso de la clase guerrera se inicia con el nombramiento de Taira-no-Kiyomori como consejero imperial, en 1160, y como ministro, en 1167. Por otra parte, el representante del clan rival, Minamoto-no Yoritomo, crea *bakufu*, gobierno dentro del gobierno, que ejerce su poder hasta 1868, al margen de la corte de Kioto. El poder mantiene el carácter, en un principio, paterno, garantizando con ello el orden social, basado en el sistema gubernamental del Tang chino.

Shōgunado- forma de poder político que se basa en la fuerza militar constituida por los *samurai*. Se funda en Japón a partir del siglo XVII.

Shosabutai- (所作舞台), traducción literal es de “escena para danzar”. Tarimas de madera de *hinoki* que se utilizan para las piezas danzadas del *Kabuki*.

Shosagoto- (所作事), piezas danzadas en el teatro *Kabuki*.

Signo teatral- unión de un significante y un significado, tal y como lo entiende Saussure. Para P.Pavis (1998:419), “en el teatro, el plano del significante (de la expresión) está constituido por materiales escénicos (un objeto, un color, una forma, una luz, una mímica, un movimiento, etc.), mientras que el plano del significado es el concepto, la representación o la significación que vinculamos al significante, teniendo en cuenta que el significante varía en sus dimensiones, su naturaleza y su composición.”

Sukiya- (すき家^や, “la casa de la fantasía”). El salón de té.

Surihaku- (すりはく^{はく}), prenda de vestir para las mujeres en las que se imprime la decoración con hojas de oro o de plata o de hoja en tejido de raso blanco o rojo.

Sutra- una sucesión de tratados de carácter filosófico- religioso y científico en el budismo

Taiko- (たいこ^こ), tambor aplanado colocado sobre un soporte pivote. Se toca con dos palos.

Takaashi- literalmente “alto”. Tipo de escenario en el teatro *Kabuki* con altura de 84 centímetros.

Tanha- en el budismo, la sed de los deseos triviales como consecuencia de la incompreensión del valor real del mundo.

Tate-sakusha- dramaturgo principal de una compañía *Kabuki*.

Teatro Documento- heredero del drama histórico. En el teatro contemporáneo, acercamiento a la actualidad política mediante una ordenación de los documentos reales con una mezcla de ficción. Uno de sus exponentes es P.Weiss, con *La indagación* (1965), *Discurso sobre Vietnam* (1968) y *Trotsky en el exilio* (1971).

Teatro Total- según P.Pavis, *op.cit.*, p.461, “representación que aspira a utilizar todos los medios artísticos disponibles para producir un espectáculo abierto a todos los sentidos y crear, así, la impresión de una totalidad y de una riqueza de significaciones capaz de subyugar al público.” En definitiva, ideal estético de una serie de directores, Wagner, entre ellos. Wagner aboga por la recuperación de la fusión de las artes en el escenario (*Gesamtkunstwerk*, obra de arte total), perdido con la desaparición de la cultura de la Grecia clásica. La propuesta wagneriana es *Musikdrama*. El teatro clásico japonés tiene una propuesta propia: *Kabuki*.

Ten'nō – (てんのう^う), emperador.

Tokonoma- (とこま^まの間), en la vivienda japonesa, el lugar de honor, donde se colocan los cuadros y las flores. Su estética se inspira en el altar *zen*.

Tokoyama- (床山^{とこやま}), peluquero que se encarga de traer la peluca al camerino del actor del *Kabuki* y de ponérsela.

Tokugawa- (徳川^{とくがわ}), nombre del clan que instaura el período histórico conocido como era Edo o Tokugawa (1603-1868). El fundador del mismo, Tokugawa Ieyasu (徳川 家康^{とくがわ いえやす}, 1542-1616), tras la toma de Osaka, instaura una paz y un aislamiento del país unificado que duran hasta la entrada del “Barco negro” del comandante Perry (1853). El *bakufu* de los Tokugawa, entre otras actividades emprendidas a lo largo de esas centurias, recluye al emperador en Kioto, la antigua capital del país, controlando los quehaceres de la corte imperial por medio del *shoshidai*, gobernador militar, asistido por otros dos funcionarios de la corte. También es el momento histórico de la expulsión (1614) y persecución de los cristianos obligados a la obediencia total al Papa de Roma, lo que iba en contra de los deberes autóctonos para con el señor y para con los padres de uno. La política para con los cristianos acaba en la rebelión de Shimabara (1638).

Tsukeita- en el teatro *Kabuki*, tabla de madera que el *ōdōgukata* coloca delante para tocar *hyōshigi*.

Tsuneashi- (常足^{つねあし}, “pierna normal”). Tipo de escenario en el teatro *Kabuki* con altura de 42 centímetros.

Tsure- (連れ/ツレ^{つれ}), compañero del personaje principal de una obra de *Nō*.

Ukiyo-e- (浮世絵^{うきよえ}, “Imágenes del Mundo Flotante”). Pintura cuyos temas estaban relacionados con el mundo de las ciudades y de los barrios del placer, en la que se representaba a *geishas* y cortesanas, escenas del teatro *Kabuki* o ilustraciones eróticas. Pertenece al período Edo.

Waka- (和歌^{わか}), tipo de poesía japonesa conocida también bajo el nombre de *yamato uta* (poema de Yamato) desde el período Heian y denominado así para distinguir la producción literaria nacional de *kenshi* (poemas chinos). A su vez, *waka* se divide en *tanka* (短歌^{たんか}, poemas cortos) y *chouka* (長歌^{ちようか}, poemas largos).

Wagoto- (和事), estilo *kabuki* procedente de Osaka, donde surge alrededor de 1664. Es suave, refinado, y su temática casi siempre gira en torno al pasatiempo en los barrios alegres.

Wakashu Kabuki- (若衆歌舞伎), tipo del *Kabuki* cuyos actores son hombres jóvenes que sustituyen a las actrices por una orden del *shōgunado* en 1629, siendo a su vez eliminados en 1651 a causa de la creciente homosexualidad abierta. Una vez levantada la prohibición en 1653, al teatro *Kabuki* se imponen dos condiciones: los actores maduros, los únicos intérpretes del *Kabuki* a partir de ese momento, deben afeitarse la frente para distinguirse de los jóvenes, y las obras deben consistir de *monomane kyōgen zukushi*, piezas basadas en la imitación. De este modo, se elimina toda alusión a las danzas de contenido erótico con las que el teatro *Kabuki* se dio a conocer anteriormente. En 1664 se crean *tsuzuki kyōgen*, piezas dramáticas de varios actos, se establecen ocho tipos de personajes (*tachiyaku*, *katakiyaku*, *dokekata*, *oyajikata*, *wakaonnagata*, *wakashugata*, *kashagata*, *koyaku*), y el edificio teatral evoluciona hasta llegar a tener el aspecto que tiene en la actualidad. La presencia de los actores-niños en los escenarios japoneses tiene una larga tradición y es mucho menos inusitada que la presencia de la mujer encarnada por Izumo-no Okuni.

Waki- (脇), personaje secundario en una obra de *Nō*.

Waki-zure- (脇連れ), compañero de *waki* en una obra de *Nō*.

Yagura- (櫓 / 楼), torre en los castillos medievales japoneses. El mismo nombre recibe la torre en el edificio del *Kabuki*, donde los días de actuación un tambor sonaba para atraer al público.

Yakusha- (役者), persona que oficiaba las ceremonias religiosas en el Japón primitivo. Posteriormente se convierte en sinónimo de actor. Otro término para denominar este oficio es *haiyu* (俳優), palabra que asciende al mito de Ame no Uzume no Mikoto. Actualmente, se prefiere utilizar éste segundo término, ya que el primero ha obtenido las connotaciones peyorativas entre el público. En la era Edo, surge *yakusha-e*, el arte gráfico en forma de

estampas, que representa a los actores famosos de la época. *Yamadai*- literalmente significa “tablado con la imagen de las montañas”. Uno de los nombres de *hinadan*. Se debe a que los laterales del escenario están decorados con las imágenes de las montañas y los cerezos en flor.

Yaro-atama- 野良頭^{やろうあたま}, peinado masculino, donde el hombre lleva la frente afeitada. Da el nombre al *Kabuki* actual (*yaro-kabuki*, *Kabuki de hombres*, 野郎歌舞伎^{やろうかぶき}). Este tipo de peinado es el predilecto de Tokugawa Ieyasu que cree que el cabello largo afea la cabeza del *samurai* a la hora de decapitarle.

Youkyoku- 謡曲^{ようきょく}, libros de canciones de *Nō*.

Yūgen- 幽玄^{ゆうげん}, una de las categorías estéticas en la cultura clásica japonesa. Comprende la insinuación, la sugerencia, lo incompleto lleno de tristeza en la pintura, la poesía, el teatro *Nō*, la ceremonia del té, el arte de la jardinería y en el arte del arreglo floral. El artista presenta la obra, y es el espectador quien debe juzgar en base a la sugerencia recibida.

Zeami- 世阿弥 元清^{ぜあみ もときよ} (Zeami Motokiyo o Kanze Motokiyo, hijo del fundador del teatro *Nō*, Kan’ami. Autor de numerosas piezas dramáticas, libros de estética y de técnica actoral, *Fūshikaden* entre ellos. Habiendo impresionado con su interpretación a Ashikaga Yoshimitsu (足利 義満^{あしかが よしみつ}, 1358-1408), a los ocho años de edad es invitado a la corte del mismo e instruido por los mejores portadores de la cultura del momento. Una vez muerto el *shōgun*, su sucesor recupera la forma antigua de teatro, *Dengaku* (田楽^{でんがく}), y Zeami es desterrado a la isla de Sado donde permanecerá hasta su muerte y elaborará la totalidad de su legado intelectual.

Zengetsu- en el *Zen*, el estado de un desapego total.

JAPÓN. BREVE RECORRIDO HISTÓRICO-CULTURAL⁶⁸³

Nombre del período	Años correspondientes	Características principales
<i>Jōmon jidai</i> じょうもんじだい (縄文時代)	S.XI-300 a.n.e.	Cultura primitiva de la población constituida principalmente de cazadores y pescadores. Fundación de Japón como entidad política (660 a.n.e.). Jimmu establece la primera capital en Kashiwara, Yamato. Emperatriz Yingū organiza una expedición conquistadora contra Corea (200 d.n.e.). Simbolismo cósmico en la construcción. <i>Kenshin</i> . Cerámica <i>jomon</i> .
<i>Yayoi jidai</i> やよいじだい (弥生時代)	300 a.n.e.-300 d.n.e.	Introducción de las técnicas de cultivo del arroz desde el continente. Chamanismo. <i>Haniwa</i> . Fundación del santuario de Ise. Se utiliza la paja, el bambú y la madera para las edificaciones a causa de estar situado el

⁶⁸³ La necesidad de la inclusión de una breve explicación de los hechos históricos, con una influencia directa de los mismos sobre el desarrollo cultural, se había manifestado ya en la época de la defensa de la Tesina, ya que tanto para los miembros del Tribunal como para otras personas interesadas en el tema, pero alejadas de los estudios japoneses, se habían quedado poco claras ciertas conclusiones, naturales para quien se dedica a los estudios sobre Japón, pero carentes de fundamento a falta de la información para quien se dedica a otros tipos de estudio. Una vez analizada la situación, se ha decidido incluir dos Anexos, uno dedicado al desarrollo histórico de Japón, y el otro que brevemente presenta el desarrollo del pensamiento y la religión en el vasto territorio asiático con la posterior influencia sobre las vías espirituales en Japón. Como una de las fuentes principales de ambas tablas se puede mencionar el siguiente libro: Lanzaco Salafranca, F. (2008): *Religión y espiritualidad en la sociedad japonesa contemporánea*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.

		<p>archipiélago japonés en el llamado Círculo de Fuego, zona de mayor inestabilidad de la corteza del planeta. Emperador Sujin: poder centralizado, apoyado en el servicio de cuatro <i>shōgun</i>, gobernadores militares de provincias. Primeros impuestos.</p>
<p>Yamato/Kofun やまと (大和)</p>	<p>300 d.n.e.-562 d.n.e.</p>	<p>Príncipe Yamato, modelo de las futuras generaciones de <i>bushi</i>: héroe solitario que muere joven. Las armas pertenecen al Estado. Servicio militar obligatorio. <i>Kagura</i>, como ofrenda a los dioses de buen augurio, semilla del teatro primitivo.</p>
<p>Asuka あすか (飛鳥)</p>	<p>562-645</p>	<p>Capitales: Asuka, provincia de Nara (646), Naniwa, Kuni (actual Osaka), Ōmi. Inicio del estudio de la escritura china importada desde Corea en 405. Budismo (550), llega y admite a los <i>kami</i> como manifestaciones de un Buda único. Aceptación del budismo por el pueblo debido a la influencia y promoción del príncipe Shōtoku (573-621), regente de la emperatriz Suiko. Confucionismo (piedad filial, obediencia, sinceridad, etiqueta).</p>

		<p><i>Tao</i> (armonía, serenidad, Lao Tse). La población del archipiélago es de unos 3.000.000 de personas. El asesinato de los Soga da lugar a las reformas organizativas del gobierno del país, en 646. Se importa desde el continente <i>Gigaku</i>, teatro primitivo, y la base de <i>Bugaku</i>, danza cortesana.</p>
<p><i>Hakuhō jidai</i> はくほうじだい (白鳳時代)</p>	645-710	<p>Inicio de la compilación de <i>Man'yōshū</i>, antología de 4.500 <i>waka</i>, terminada en el período Nara (760), por Ōtomo-no Yakamochi. En <i>Man'yōshū</i>, Buda es nombrado una vez (4468, AA.VV. (1980:169). El cerezo no se menciona. La flor nacional es la flor de ciruelo. <i>Norito</i>, discursos ceremoniales dedicados a los dioses. <i>Kinkafu</i>, transcripción de música para <i>koto</i>.</p>
<p><i>Nara</i> なら (奈良)</p>	710-794	<p>Gobierno: clan Fujiwara (ss.IX-XII). Capital: Nara. Taihō, código civil y penal (701). El emperador Shōmu promulga el budismo como religión estatal (749). Influencia de la dinastía T'ang de China. <i>Kojiki</i>. <i>Nihongi</i>.</p>

<p>Heian jidai へいあんじだい (平安時代)</p>	<p>794-1185</p>	<p>Gobierno: clan Fujiwara. Capital: Kioto (Heian-kyo). Hiraizumi es la capital de una de las ramas secundarias del clan Fujiwara. Estratificación de las castas y separación paulatina de la aristocracia en dos tipos: la cultural y la militar. Florecimiento de la influencia femenina en el ámbito cultural. Reducción del contacto con China de los Sung. Disminución del poder del emperador. Concentración del poder real en manos de los guerreros, misoginia, desaparición del matriarcado, infanticidio y sacrificio de las niñas (<i>makibi</i>, “separar las espigas”). Revuelta Hōgen. Primer enfrentamiento Minamoto-Taira (29.07.1156). Taira-no-Kiyomori gobierna el país, desplazando al emperador Go-Shirakawa (1180). Fundación de la secta Tendai-shū (805), por Saichō, y de Shingon-shū (806), por Kūkai. Llegada del té (s.IX). Definición de los conceptos</p>
--	-----------------	---

		<p>estéticos (<i>aware, okashi</i>). <i>Genji Monogatari</i> <small>げんじものがたり</small> (源氏物語, 1107), de Murasaki Shikibu. <i>Shin Sarugaku</i>, nueva forma teatral de origen japonés (s.X), con utilización de canciones, danzas, diálogo y escenas de imitación. <i>Dengaku</i>, basado en la música y las danzas de los campesinos. <i>Jushi</i> o <i>Shushi</i>, imitación de la hechicería budista de los templos. <i>Mikagura</i>, <i>Kagura</i> ceremonial de la corte. Decaída de <i>Gigaku</i>. Perfeccionamiento de <i>Bugaku</i> como bandera del ideal estético de la corte (s.XI).</p>
<p>Guerra Genpei <small>げんぺいかいせん</small> (源平合戦)</p>	1180-1185	<p>Coronación de Antoku, nieto de Taira-no-Kiyomori. Príncipe Mochihito anuncia el inicio de la recuperación del trono, y busca apoyo en Minamoto-no-Yoritomo (carta del 5.05.1180). Primera batalla Taira-Minamoto en Uji (20.05.1180). Victoria de los Taira. Epidemias, hambruna (1182). Entrada de las tropas de Minamoto junto a Go-Shirakawa en la capital el 17.08.1183. Derrota definitiva del clan Taira (15.04.1185).</p>
Kamakura	1185-1333	I gobierno militar:

<p><i>jidai</i> かまくらじだい (鎌倉時代)</p>		<p>Minamoto-no-Yoritomo. Sede del gobierno militar: Kamakura. Lugar preponderante de los <i>bushi</i>. <i>Bakufu</i> (幕府, ^{ぼくふ} gobierno <i>shōgunal</i>): dictadura de carácter hereditario como poder ejecutivo bajo la cada vez más presente influencia del Zen, llegado de la China de los Sung. <i>Ten'nō</i> es despojado de su soberanía, pero no eliminado, lo que provoca la Guerra de Jō kyū (1221) con el fracaso del emperador Go-Toba y el exilio de tres ex-emperadores, la confiscación de sus tierras y la regulación de la sucesión imperial por parte del <i>bakufu</i>. Desde este momento, el poder será protocolariamente entregado al <i>shōgun</i> por el emperador (hasta 1868). Asesinato del tercer y último <i>shōgun</i> del clan Minamoto. Regencia del clan Hōjō, representada por <i>shikken</i>, conservando la familia Minamoto el título de <i>shōgun</i>. Intentos de Khubilay Khan de conquistar Japón (1274 y 1281), con el surgimiento de la</p>
--	--	---

		<p>conciencia de la nación nipona como consecuencia. Se consolida el feudalismo, rígida jerarquización.</p> <p>Dogen funda la secta Sōtō-shū (1227).</p> <p>Nuevas religiones: Jōdo-shū, budismo de la Tierra Pura, Ikko-shū, Ji-shū, Nichiren-shū, de origen japonés.</p>
<p>Muromachi-Ashikaga むろまちじだい (室町時代/ あしかがぼくふ 足利幕府)</p>	1333-1573	<p>II gobierno militar. Capital: Kioto. Ashikaga Takauji (1305-1358) se proclama <i>shōgun</i> en 1338, tras la caída del emperador Go-Daigo. Los estudios de la cultura china se realizan en los monasterios budistas, conservando cierto paralelismo entre el papel que desempeña el idioma chino en Japón y el latín en Europa. <i>Nōgaku</i> (能楽, suma del <i>Nō</i> y <i>Kyōgen</i>, donde éste último refleja el descontento del pueblo con su situación). Se basa en el texto, el canto y la dramaturgia.</p>
<p>Restauración Kemmu けんむ (建武)</p>	1334-1338	<p>Capitales: Yoshino y Kioto. Regencia del clan Hōjō. Intento de restaurar el poder del emperador por parte de Go-Daigo, quien en 1336 traslada su corte a Yoshino (Dinastía del Sur), en tanto que</p>

		Takauji Ashikaga, valedor del emperador Kōmyō, toma el control de Kioto (Dinastía del Norte), creando una constante oposición (1336-1392).
Guerras campesinas	1428-1461	Capital: Kioto. <i>Ikki</i> como uniones de defensa del campesinado en contra de las reformas económicas del <i>bakufu</i> . 21 de septiembre de 1441 <i>ikki</i> toman Kioto. Saqueo. Vuelven a asaltar la capital en 1447, 1451, 1457 y 1461. <i>Ashigaru</i> , campesinos-soldados.
Guerra Ōnin おうにんらん (応仁乱)	1467-1469	Capital: Kioto. Divorcio de Ashikaga Yoshimasa (1435-1490) de Hino Tomiko (1440—1496) a causa de falta del heredero durante el matrimonio. El nacimiento de Yoshihisa un año más tarde y la pretensión de Hino Tomiko de conservar para Yoshihisa el puesto de <i>shōgun</i> desatan la guerra. Configuración de la ceremonia del té por Murata Jukō bajo la protección de Ashikaga Yoshimasa.
Sengoku jidai せんごくじだい (戦国時代)	1467-1568	Capital: Kioto. Período de los reinos en guerra. Redistribución del poder. Desaparición de numerosos clanes. Surgimiento de

		<p><i>daimyō</i>. Llegada de armas de fuego portuguesas (1543). Francisco Javier en Kyushu, cristianismo (15.08.1549).</p> <p>Dramaturgos <i>nō</i>: Kanze Nobumitsu, Komparu Zenkyoku, Kanze Nagatoshi. Disminución de la dependencia de los templos y santuarios. Surgimiento de <i>Jōruri</i> (浄瑠璃), narrativa del linaje de Heikyoku.</p>
<p><i>Azuchi-Momoyama jidai</i> あづちももやまじだい (安土桃山時代)</p>	1568-1600	<p>Capital: Kioto. Azuchi y Momoyama son los nombres de los castillos de Oda Nobunaga y Toyotomi Hideyoshi respectivamente.</p> <p>Guerra civil. Estructura feudal. Numerosos feudos independientes y militarmente activos. Separación del <i>bushi</i> de la tierra, y del campesino de las armas (“caza de espadas”, según el edicto del 29.08.1588).</p> <p>Unificación del país por parte de Oda Nobunaga (1534-1582) y Toyotomi Hideyoshi (1536-1598). En 1584, enfrentamiento de Hideyoshi con Tokugawa Ieyasu (1542-1616), terminado en un acuerdo. Por la caída de Odawara (1590), <i>kampaku</i> Hideyoshi</p>

		regala Edo a Tokugawa. Guerras de Corea (1591 y 1597), fracaso. Inicio de la cultura urbana. Enfrentamiento del ejército del Oeste (Ishida Mitsunari) con el ejército del Este (Tokugawa Ieyasu, uno de los cinco apoderados tras la muerte de Hideyoshi), Sekigahara (21.10.1600).
<i>Edo jidai</i> えどじだい (江戸時代)	1603-1868	Capital: Edo. Tokugawa Ieyasu se proclama <i>shōgun</i> y funda <i>bakufu</i> en 1603 en Edo. Campaña de Osaka del ejército estatal contra Toyotomi Hideyori (1615). Tennoji, la última batalla en la historia de los <i>bushi</i> (3.06.1615). <i>Sankin kotai</i> , sistema de rehenes para asegurar la estabilidad política. Shimabara (1638). Se pierde la influencia china al adoptar el neoconfucianismo (pensamiento de Ju Shi, 1130-1200) como ideología estatal. Florecimiento del <i>bushidō</i> . Envío de las embajadas japonesas a Europa y América encabezadas por Hasekura Tsunenaga (1615). Exilio de los extranjeros (1640). Venganza de los 47 <i>rōnin</i> (14.12.1702). Política del

		<p>Aislamiento Nacional, <i>sakoku</i>. Servicio militar obligatorio (1876). Saigō Takamori, levantamiento de Satsuma (15.02.1877). <i>Kabuki</i> (1603).</p>
<p>Genroku げんろく (元禄)</p>	1688-1704	<p>Capital: Edo. Edad de oro de la literatura (novela de Saikai, Chikamatsu en teatro). Pintura monocroma (escuelas Unkoku y Hasegawa). <i>Ukiyo-e</i>. Florecimiento del <i>Kabuki</i>. Poesía de Matsuo Bashō. Imprenta. Censura. La negación de la existencia del individuo como persona.</p>
<p>Bunka-Bunsei ぶんか ぶんせい (文化-文政)</p>	1804-1831	<p>Capital: Edo. Traducciones de los idiomas europeos dentro del clima de autoalejamiento. Escuela del idioma holandés en Edo (1789). “Ciencia holandesa”. Finalización de la creación del <i>bushidō</i>. <i>Kokugaku</i>, ciencia nacional (Motoori Norinaga). Democratización de la enseñanza. Utamaro, Hokusai, Hiroshige.</p>
<p>Reformas Tempō てんぽう かいなぐ (天保の改革) Últimos años Edo</p>	1841-1868	<p>Capital: Edo. Apuesta por el fortalecimiento de la economía. Traslado de los teatros del <i>Kabuki</i> a las zonas alejadas. Censura del contenido de las obras, que</p>

		<p>ganan en cuanto al espectáculo y pierden en cuanto al valor literario. Llegada de los Barcos negros de la Marina de los EE.UU., en 1853 (comandante Perry, puerto de Uraga). La firma del tratado comercial con EE.UU. por parte del <i>bakufu</i>, en Kanagawa (29.07.1858). Tokugawa Yoshinobu se convierte en <i>shōgun</i> (10 de Enero 1867).</p>
<p>Meiji めいじ (明治)</p>	1868-1912	<p>Capital: Tokio, la antigua Edo. El puerto de Hyogo se abre a los barcos extranjeros (25.06.1868). Inicio de la Restauración Meiji. Las regiones del sud-oeste protestan contra la política del <i>shōgun</i> y apoyan al emperador Mutsuhito (1868). Inicio de las reformas para la modernización del país. Se fija el moderno sistema de prefecturas (1871). Primera vía férrea (Tokio-Yokohama, 1872). Ley de reclutamiento obligatorio y con ello abolición de las castas (1873). Llevar espadas se convierte en acción ilegal (1876). Aparición de los partidos políticos. Saigō Takamori crea el</p>

		<p>movimiento de restauración, acogiendo en las academias en Satsuma a los antiguos <i>bushi</i>, sublevándose en 1877. La victoria del Emperador. Constitución Imperial (1889). <i>Shintō</i> como religión estatal. Surgimiento de <i>shingeki</i>, teatro de estilo occidental.</p>
<p><i>Taishō</i> たいしょう (大正)</p>	1912-1926	<p>Capital: Tokio. A partir del 1912, se instaura la censura en todos los ámbitos de la vida nipona, apoyada por un nuevo código promulgado por el Ministerio del Interior (1925). Terremoto en Tokio (1923).</p>
<p><i>Shōwa</i> しょうわ (昭和)</p>	1926-1989	<p>Emperador Hirohito. Creación de Pro-Kino, en 1928, productora de cine de izquierdas especializada en <i>keigo-eiga</i>, películas de alto contenido político. Instauración del régimen militar. Auge de la censura. Inicio de guerra con China (1934). Derrota en la II Guerra Mundial. McArthur. Ocupación por parte de los EE.UU. Desintegración de <i>zaibatsu</i> (<i>trusts</i>). Occidentalización. Recuperación de la soberanía nacional y</p>

		creación de la Fuerza Nacional de Seguridad en 1952.
<i>Heisei</i> <small>へいせい</small> (平成)	8.01.1989- actualidad	Período denominado como “Estableciendo la paz” llega con Akihito, primer emperador que entra en poder tras la aprobación de la Constitución. Sociedad de consumo.

LÍNEAS BÁSICAS DEL PENSAMIENTO EN EL SUD-ESTE

ASIÁTICO⁶⁸⁴

País	Corriente espiritual		Marco temporal	Nociones principales
India	Budismo primitivo		S.VI a.n.e.	Siddhartha Gautama (623/624-543/544 a.n.e.), el Iluminado, busca la Vía Media practicando la meditación y desapegándose de la vida. Al obtener la iluminación, cada nuevo Buda puede ayudar a los demás a liberarse del <i>Samsara</i> y con ello salvarse espiritualmente.
	Budismo avanzado	<i>Hinayana</i>	Hacia el año 0, división de la Vía en dos.	Rama del Sur, <i>Hinayana</i> , Pequeño Vehículo. Venera a los <i>Arhats</i> , seres que han alcanzado el punto culminante del desarrollo espiritual. El <i>sutra Kako genzai ingakyo</i> (“ <i>Sutra del karma</i> ”/“ <i>Sutra de la causa y el efecto</i> ”), es uno de los textos sagrados de esta rama del budismo.
		<i>Mahayana</i>		Rama del Norte, <i>Mahayana</i> , el Gran Vehículo. Dará origen al budismo chino,

⁶⁸⁴ Al igual que el Anexo anterior, el Anexo actual ha surgido a raíz del DEA, además de cumplir la misión de aclarar las ideas propias de quien firma esto sobre el pensamiento filosófico-religioso que afecta directamente a la configuración de las vías espirituales en Japón. Las fuentes han sido diversas (Ver Bibliografía).

				coreano y japonés. Busca transformar las ilusiones en sabiduría y en pureza. Venera a los <i>Bodhisattvas</i> . Para interrumpir la cadena de reencarnaciones es suficiente con seguir los postulados del Buda, reflejados en las <i>sutras</i> .
China	Tao		S.IV a.n.e.- s.VI a.n.e.	Lao Tse redacta la obra fundamental titulada <i>Tao Te King</i> que aboga por la razón domada como uno de los vehículos para poder llegar a la armonía y a la felicidad. Se insiste en la concordancia de los contrarios, <i>yin</i> y <i>yang</i> , reconciliados en pleno equilibrio por la tercera fuerza, <i>Tao</i> .
	Budismo		Las dinastías del Sur y del Norte (fines del siglo V d.n.e.).	Bodhidharma, primer patriarca del <i>Zen</i> chino, llega desde la India. Tras la muerte de Hui-neng (638-713), el sexto patriarca, el budismo se divide en dos ramas. La escuela del Sur, representada por Joshu, anula la figura del patriarca y propone una iluminación abrupta.
				La escuela del Norte, representada por Shen-shui,

			exalta la iluminación gradual.
Japón	<i>Shintō</i>		<p>Surge en la sociedad primitiva japonesa. Se basa en la adoración de los <i>kami</i>. El emperador es proclamado como nieto de los dioses y por ello obtiene el grado de respeto que se merecen los <i>kami</i> vivientes. La purificación es uno de los aspectos más importantes para el ser humano cuyo ciclo vital se desarrolla dentro de un mundo lleno de contaminación. Fomenta la piedad filial, la lealtad al señor y el respeto de la memoria ancestral.</p>
	Budismo <i>Mahayana</i>	538 d.n.e.	<p>Llega a Japón desde la India vía China y Corea en forma de una imagen del Buda acompañada de escrituras budistas. Es adoptado por la familia Soga en medio de un desacuerdo con los demás clanes que continúan adorando a los dioses ancestrales. La llamada Vía del Medio procura evitar todo tipo de extremos. Hacia el período Nara, el</p>

				budismo obtiene el patrocinio estatal.
	Budismo <i>Zen</i>	Rinzai	Llega a Kioto desde China traído por el maestro Eisai (1141-1215).	Existe en la actualidad. Se insiste en una iluminación repentina a través de la resolución intuitiva de un <i>kōan</i> sin necesidad de recurrir al cerebro.
		Sōtō		Existe en la actualidad. Se practica el trabajo espiritual de toda una vida. Se da mucho valor al pequeño detalle y a la práctica del <i>za-zen</i> .

BIBLIOGRAFÍA

Se divide la presente Biblio- y Filmografía en tres grandes secciones: 1.- KABUKI y 2.- DIE FRAU OHNE SCHATTEN, además de comparecer una bibliografía general.

Como se podrá apreciar, se reseña un porcentaje elevado de los títulos de dichas secciones en las notas a pie de página. El resto ha servido, en algún modo, de inspiración durante la composición de este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

I.- KABUKI

AA.VV. (coord. Barlés, E., y Almazán, D.) (2008): *La mujer japonesa, realidad y mito*, Colección Federico Torralba de Estudios de Asia Oriental, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza

AA.VV. (coord. Grischenkov, R.V.) (2000): *Кодзуки (Kojiki)*, trad. Shevkoplyas, L.I., Кристалл, St.Petersburgo

AA.VV. (coord. Cabezas García, A.) (1980): *Manyoshu (Colección para diez mil generaciones)*, trad. Antonio Cabezas García, Hiperión, Madrid

AA.VV. (1999): *Hanga. Imágenes del mundo flotante*, Ministerio de Educación y Cultura, The Japan Foundation, Universidad Complutense de Madrid, Madrid

AA.VV. (coord. Chjartishvili, G.) (2000): *Японский театр (Teatro japonés)*, Северо-Запад, San Petersburgo

AA.VV. (coord. Rybalko, S.B., Kórnev, A.Yu.) (2002): *Культура классической Японии (Cultura del Japón clásico)*, Феникс-Торсинг, Rostov-na-Donú/Jarkov

AA.VV. (coord. Kayoko Takagi, Clara Janés) (2008): *9 piezas de teatro Nô*, trad. Kayoko Takagi y Clara Janés, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, Madrid

Barba, E., Savarese, N. (1990): *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, Pórtico de la Ciudad de México, México

Bashō, M. (2007): *По тропинкам Севера (Por las sendas del Norte)*, trad. V.Markova, N.Feldmann, Азбука-Классика, St.Petersburgo

Benedict, R. (2004; 1ª ed.: 1974): *The chrysanthemum and the sword: patterns of Japanese culture* (*El crisantemo y la espada. Patrones de la cultura japonesa*), 3ª ed., trad. Javier Alfada, Antropología/Alianza Editorial, Madrid

Buruma, I. (2003): *Inventing Japan, 1853-1964* (*La creación de Japón, 1853-1964*), trad. Magdalena Chocano Mena, Mondadori, Barcelona

Caillois, R. (1958): *Théorie des jeux* (*Teoría de los juegos*), trad. Ramón Gil Novales, Seix Barral S.A., Barcelona

Castro, A. (2002): *Las enseñanzas de Dogen*, Cairos, Barcelona

Cavaye, R. (1993): *Kabuki*, Charles E. Tuttle Company, Rutland, Vermont & Tokyo, Japan

Cleary, T. (1996; 1ª ed.: 1991): *The Japanese art of war* (*El arte japonés de la guerra*), 3ª ed., trad. Alfonso Colodrón, Edaf, Madrid

Daidoji, Yuzan (2004; 1ª ed.: 1998): *The code of the samurai* (*El código del samurai*), 6ª ed., trad. Alfonso Colodrón, Edaf, Madrid

Duane, O.B. (1997): *Zen buddhism. The origins of wisdom*, Brockhampton Press, London

1) Dürckheim, K. (1992; 1ª ed.: 1987): *Zen und Wir* (*El Zen y nosotros*), 4ª ed., Mensajero, Bilbao

2) Dürckheim, K. (1994; 1ª ed.: 1994): *Der alltag als uebung* (*Práctica del camino interior*), 2ª ed., trad. Concha Quintana de la versión francesa *Pratique de la Voie Intérieure. Le quotidien comme exercice*, Mensajero, Bilbao

Faure, E. (1990; 1ª ed.: 1976): *Histoire de l'art. L'art medieval (Historia del arte. 2. El arte medieval)*, 3ª ed., trad. Jorge Segovia Lago, Alianza, Madrid

Gironella, J.M., (7ª ed; 1ª ed.: 1964): *El Japón y su duende*, Planeta, Barcelona

Gómez García, M. (1997): *Diccionario Akal de Teatro*, Akal, Madrid

Gómez, J.A. (1997): *Historia visual del escenario*, La Avispa, Madrid

Grishcheva, L.D. (1977): *Театр современной Японии (Teatro del Japón actual)*, Искусство, Moscú

Harada, Kaori (2010.06.10): 狂言^{きょうげん}を継ぐ^つ。山本東次郎家^{やまもととうじろうけ}の教え^{おし}, Sanseidō, Tokyo, Japan

1) Hayashiya, Eikichi (1984): *Génesis del teatro clásico japonés: el Nō, el Kyōgen y el Kabuki*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca

2) Hayashiya, Eikichi (2001): *Tradición poética y teatral del pueblo japonés*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca

Herrero, T. (2004): *De la flor del ciruelo a la flor del cerezo*, Hiperión, Madrid

1) Herrigel, E. (1991): *El camino del Zen*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México

2) Herrigel, E. (1993; 1ª ed.: 1959): *Zen in der Kunst des Bogenschiesses (Zen en el arte del tiro con arco)*, 11ª ed., trad. Juan Jorge Thomas, Kier, Buenos Aires

Kawabata, Ya., Mishima, Yu. (2004; 1ª ed.: 1997): *Kawabata Yasunari-Mishima Yukio: Ohfuku Shokan* (Yasunari Kawabata-Yukio Mishima: *Correspondencia (1945-1970)*), trad. Liliana Ponce, Planeta, Barcelona

Kawatake, Toshio (2003): *Kabuki. Baroque fusion of the Arts*, trad. Frank y Jean Connell Hoff, LTCB International Library Trust/International House of Japan, Tokyo

Keene, D. (1978): *Японская литература XVII-XIX столетий* (*Literatura japonesa en los ss. XVII-XIX*), trad. Dólina, A., Lvova, I., Redko, T., Наука, Главная редакция восточной литературы, Moscú

1) Lanzaco Salafranca, F. (2003): *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Verbum, Madrid

2) Lanzaco Salafranca, F. (2008): *Religión y espiritualidad en la sociedad japonesa contemporánea*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza

Masakatsu, Gunji (1985): *Kabuki*, Kodansha International Ltd., Tokyo-New York-London

Mihailova, Yu.D. (1989): *Некоторые тенденции развития социально-политической мысли Японии в период Токугава (1603-1867)* (*Algunas tendencias del desarrollo socio-político del Japón del período Tokugawa (1603-1867)*), serie Япония: идеология, культура, литература, Наука, Moscú

Mitsumori Tadakatsu (2010.03.30): ^い市川猿之助 ^{えん}傾 ^おき ^{すけ}一代 ^ご (*Una generación del Kabuki de Ichikawa En'nosuke*) , Shinchousha, Tokyo, Japan

Musashi, M. (2004): *Книга Пяти колец* (*Libro de los cinco anillos*), trad. A.B.Nikitin, A.G.Fesyun, Азбука-классика, St. Petersburgo

Nakorchevsky, A.A. (2000): *Синто (Shintō)*, Петербургское востоковедение, St.Petersburgo

Nitobe, Inazo (2006): *El Bushidō. El alma del Japón*, trad. Esteve Serra, Los pequeños libros de sabiduría, ed. José J. de Olañeta, Palma de Mallorca

Okakura, Kakuzo (2005; 1ª ed.: 1978): *The book of tea (El libro del té)*, 4ª ed., trad. Ángel Samblancat, Kairós, Barcelona

Rodríguez-Izquierdo, F. (2001; 1ª ed.: 1972): *El Haiku japonés. Historia y traducción*, 4ª ed., Hiperión, Madrid

Sansom, G.B. (2002): *Япония. Краткая история культуры (Japón. Breve historia de la cultura)*, trad. V.E.Kirílov, Евразия, San Petersburgo

Sato, Hiroaki (1999): *Самураи: история и легенды (Los samurai: historia y leyendas)*, Евразия, San Petersburgo

Savarese, N. (1992): *Más allá del mar*, Gaceta, S.A., México

Taira Shigesuke (2005): *Bushidō Shoshinshu (El código de samurai)*, trad. del inglés Miguel Portillo, Cairos, Barcelona

Takuan Soho (2005): *La espada indomable del samurai*, versión de Norberto Tucci, Ediciones Librería Argentina, Madrid

Turnbull, S. (1999): *Самураи. Военная история (The Samurai. A Military History)*, trad. A.B.Nikitin, Евразия, St.Petresburgo

Watts, A. (2005): *What is Tao? What is Zen? (Tao y Zen)*, trad. Encarnación Sánchez y Daniel Menezo, RBA Integral, Barcelona

Yamamoto, Tsunetomo (2006): *Кодекс бусидо. Хагакуре, сокрытое в листве* (*Código bushidō. Hagakure, oculto en las hojas*), trad. Bochenkov, A., y Gorbatko, V., Эксмо, Moscú

Yusa, M. (2005): *Japanese religions (Religiones de Japón)*, trad. Francisco López Martín, Akal, Madrid

Zeami (1999): *Fushikaden. Yashima. Hanjo. Ayanotsuzumi. Hagaromo. (Tratado sobre la práctica del teatro Nō y cuatro dramas Nō)*, trad. y ed. Javier Rubiera y Hidehito Higashitani, The Japan Foundation, Trotta, Madrid

Zhukov, E. (1939): *История Японии (Historia de Japón)*, ОГИЗ, СОЦЭКГИЗ, Moscú

ほりがみけん ば ば のう し き しゅつぽん
堀上謙・馬場あきこ『能の四季』（たちばな出版、2004）

みうらゆうこ たんこうしゃ
三浦裕子「面からたどる能楽百一番」（淡交社、2004）

II.- DIE FRAU OHNE SCHATTEN

AA.VV. (coord. Ángel Carrascosa Almazán, Miguel Ángel de las Heras) (Temporada 2004-2005) *Die Frau Ohne Schatten. Richard Strauss*, Fundación del Teatro Lírico, Teatro Real, Madrid

III.- BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AA.VV. (coord. Vladímirov, S.V.) (1976): *У истоков режиссуры (Las fuentes de la dirección escénica)*, Ленинградский Государственный Институт Театра, Музыки и Кинематографии, Leningrado

Brook, P. (2003; 1ª ed.: 1976): *Пустое пространство. Секретов нет* (*Espacio vacío. No hay secretos*), 8ª ed., trad. Roytman, Yu.S., Tsymbal,

I.S., Stronin, M.F., Volynets, S.M., Kuznetsova, I., Артист. Режиссёр. Театр, Moscú

Deshimaru, Taisen (1994): *La pratique du Zen (La práctica del Zen)*, trad.Nieves Samblancat y Pere Rovira, Año/Cero, Biblioteca Fundamental, Madrid

Martino, G. de, Bruzzese, M. (2000; 1ª ed.: 1994): *Le filosofe. Le donne protagoniste nella storia del pensiero (Las filósofas. Las mujeres protagonistas en la historia del pensamiento)*, 2ª ed., trad. Mónica Poole, Cátedra, Madrid

Meyerhold, V.E. (1998; 1ª ed.: 1971-1972): *Textos teóricos*, 3ª ed., trad. J.Delgado, R.Vicente, V.Cazcarra, J.L.Bello, José Fernández, Edición de Hormigón, J.A., ADE, Madrid

Ortega y Gasset, J. (1977; 1ª ed.: 1958): *Idea del teatro*, 3ª ed., El arquero, Madrid

Pavis, P. (1998): *Dictionnaire du théâtre (Diccionario del teatro)*, trad. Jaume Melendres, Paidós, Barcelona

Polyakova, E. (1977): *Станиславский (Stanislavski)*, Искусство, Moscú

Rudnitski, K. (1977): *Режиссёр Мейерхольд (Director Meyerhold)*, Наука, Moscú

Said, Edward W. (2003), *Orientalism (Orientalismo)*, Novoprint, S.A., Barcelona

Zolotnitski, D. (1999): *Роман с Советской властью (Romance con el poder soviético)*, Аграф, Moscú

REVISTAS:

Lyu Hanabusa; Bret, Corinne (1981): *Photos Double Page* nº 13 monográfico sobre el *Kabuki*, Attinger, Neuchatel

Nosferatu (Enero 1999) nº29 monográfico sobre Kenji Mizoguchi, Donostia Kultura, San Sebastián

Nosferatu (Diciembre 2003) nnº44-45 monográfico sobre Akira Kurosawa, Donostia Kultura, San Sebastián

ARTÍCULOS:

Amo, A. del (18/04/2005): “Un inmenso puente creado sobre el abismo”, *El Mundo M2*, sección: Madrid, Madrid

Asenjo, R. (Lunes 16 de Mayo de 2005): “Alguien todavía cree en el hombre: “La Mujer Sin Sombra””, *Diario Directo*, periódico digital

Banu, Georges (1987): “Tamasaburo, la Gioconda del *Kabuki*”, *El Público* nº 26, T.G.Forma, Madrid

Bunraku. El teatro de marionetas revive el antiguo Japón (1988), Acceso a Japón, Kodansha International Ltd., Tokyo.

Burell, V.M. (20/04/2005): “Al César lo que es del César y a Real lo que es del Real”, *El punto de las Artes*, sección: Los Tiempos, Madrid

Cueto, R. (mayo 2007): “Triunfo de la picaresca. *Hana*, de Hirokazu Kore-eda”, *Cahiers du Cinéma España*, Madrid

EMECE (17/04/2005): “Noche de mucha música”, *El Diario Vasco*, sección: Cultura, Gipuzkoa

García-Rosado, F. (Junio 2005): “Madrid. Teatro Real. R.Strauss. *La mujer sin sombra*”, *Ópera actual*, Crítica Nacional, Barcelona

Gunji, Masakatsu (1987): “Rango y posición social”, *El Público* nº 26, T.G.Forma, Madrid

Herrero, F. (18/04/2005): “Exaltación de lo humano”; *El Norte de Castilla*, sección: Cultura; Valladolid

Hurtado de Mendoza, M. (13/04/2005): *El Real estrena “La mujer sin sombra”, la obra más compleja de Richard Strauss*, sección: Cultura, Madrid

Kott, Jan (1987): “*Bunraku y Kabuki*: el placer de la imitación”, *El Público* nº 26, T.G.Forma, Madrid

Kowzan, T. (1968): “Le signe au théâtre”, *Diogéne*, nº 61 [Trad. del francés: Bobes, C./ G.Maestro, J. (1969): “El teatro y su crisis actual”, en Th. Adorno *et al.* (eds.), Monte Ávila, Caracas]

Mensuro, Asier (Diciembre 2003): “Un oriente imposible. Un viaje imposible por la estética de Akira Kurosawa”, *Nosferatu* nnº44-45, Donostia Kultura, San Sebastián

Miner, Earl (1987): “El aporte japonés a Occidente”, *El Público* nº 26, T.G.Forma, Madrid

Miyake, Shutaro (1987): ““El *Kabuki*, un arte para la imaginación”, *El Público* nº 26, T.G.Forma, Madrid

Moline, G. (Enero 1991): “Japón. Ritos y mitos *Shintō*”, *Rutas del mundo* nº13, HYMSA, Barcelona

Moreno, O. (Septiembre-octubre 2004): “Meyerhold y la cultura española”, *ADE* nº 102, Madrid

Moriaki, Watanabe (1987): “Racine en versión *Kabuki*”, *El Público* nº26, T.G.Forma, Madrid

Quintana, A. (Enero 1999): “Un paseo por los bosques narrativos del cine de Mizoguchi”, *Nosferatu* nº29, Donostia Kultura, San Sebastián

Reverter, A. (16/04/2005): “Rondando el ideal”, *La Razón*, sección: Cultura, Madrid

Ritchie, D. (1987): “Aventuras y desventuras de las vanguardias”, *El Público* nº26, T.G.Forma, Madrid

Rodríguez del Alisal, M^a-D. (1999): “Arte escénico tradicional del Japón, una transformación innovadora”, *Hanga. Imágenes del mundo flotante*, Ministerio de Educación y Cultura, The Japan Foundation, Universidad Complutense de Madrid, Madrid

Rodríguez, R. (Enero 1995): “Fundamento y memoria del teatro documento”, *ADE* nº41-42, Madrid

Ruíz Silva, C. (Junio 2005): “En el Real”, *CD Compact*, Actualidad Musical

Suñén, L. (Junio 2005): “Strauss total”, *El Ciervo*, Barcelona

Tanizaki, Jun'ichiro (1984): «Похвала тени» (“El elogio de la sombra”), trad. M.Grigoryev, *Песнь свободы. Восточный альманах* nº 12, Художественная литература, Moscú

Uchiyama, Ikue (2008): “El patrimonio dorado de Japón”, *Nipponia. Descubriendo Japón* nº 45, Heibonsha Ltd, Tokyo

Vicente, Álvaro (Enero 2004): "Don Quijote a escena", *Teatro Madrid* nº37, Madrid

Villalba, F. (Junio 2005): "Una « Mujer sin sombra » con más luces que sombras", *Ritmo*, Teatro Real, Ópera Viva, Madrid

Vos, Patrick de, "Onnagata: fleur de *Kabuki*", *Bouffonneries* nº 15/16, Le Presbytère, Lafarde-Fimarcon, Lectoure

Yamaguchi, Masao (1987): "La dialéctica del *Nō* y del *Kabuki*", *El Público* nº 26, T.G.Forma, Madrid

TESIS DOCTORALES

Fernández López S.J., Jaime (1984): "Filosofía del honor en el pueblo según los teatros de Lope de Vega y Monzaemon Chikamatsu. Estudio comparativo" (Tesis inédita), Tesis Doctoral dirigida por D.José Fradejas Lebrero, Catedrático de la U.N.E.D., Dpto.Filosofía y Ciencias de la Educación, Universidad Complutense de Madrid, Madrid

CONFERENCIAS/EXPOSICIONES

Yamaguchi, Akira (2010): "Vestuario de teatro *Nō* y la estética japonesa", Yamaguchi Noh Costume Research Center, Japón, Organizador: Fundación Japón, Madrid

「稔りの季」, Yamaguchi Akira/Yamaguchi Tomoko, Silk Museum, Yokohama, Japan, 2010

「祝いの色と文様」, Yamaguchi Akira, Yokohama Noh Theatre, Yokohama, Japan, 16.04.2011

ENTREVISTAS PERSONALES

Yamaguchi Akira, 7.08.2010, Kyoto

PÁGINAS WEB

<http://www.ichiban.narod.ru/books/vetka30/oglavl.html>

<http://www.culturalianet.com/art/ver.php?art=3858>

<http://www.japantoday.ru/addr/index.shtml>

<http://forever.dreamers.com/knk/general/index.html>

<http://www.temakel.com/teatrokabuki.htm>

<http://www.creative-arts.net/kabuki/Breakdown/Musical%20Ensembles.htm>

http://www.en.wikipedia.org/wiki/Traditional_Japanese_music

<http://www.es.geocities.com/paginatransversal/teatro/mimo.html>

<http://www.japonartesesescenicas.org>

<http://www.linkmesh.com/samurai/articulos/estructuradelaobrakabuki.php>

http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/3/3_01.html

http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_961521197/Kabuki.html

<http://www.guzmanurrero.es/index.php/Ultimas-noticias/CINE-Y-LETRAS-Origen-historico-del-cine-de-samurais.html>

<http://www.artehistoria.jcyl.es/civilizaciones/contextos/8685.htm>

http://www.geomundos.com/cultura/ceremonia_sin_telon/teatro-kabuki-k-b-k275una-forma-de-teatro-japones-tradicional_doc_11027.html

<http://www.futuropasado.com/?p=149>

http://www.kabuki21.com/glossaire_3.php

<http://www.ntj.jac.go.jp/english/>

<http://www.japonartescenicas.org/teatro/generos/simbologiadelnoh9-5-1.html>

<http://revolution.allbest.ru/moscow/d00191634.html>

http://www.la-ratonera.net/numero28/n28_japones.html

<http://www.escriitores.cl/base.php?f1=varios/haiku.htm>

<http://www.arrakis.es/~7soles/elia4/japon.htm>

<http://www.lukor.com/television/noticias/0504/11144543.htm>

<http://www.teatro-real.es/Programación/Detalle/?posicion1=137>

<http://www.arteshoy.com/mus20050511-1.html>

http://es.wikipedia.org/wiki/La_mujer_sin_sombra

<http://www.mundoclasico.com/critica/vercritica.aspx?id=7e05ad65-b976-4e15-bc9f-0ca75710dce6>

http://www.elcultural.es/version_papel/MUSICA/16225/Opera

http://www.abc.es/...14-04.../la-mujer-sin-sombra-de-strauss-llega-al-real-bajo-el-prisma-del-teatro_201827282346.html

[http://en.wikipedia.org/wiki/Keren_\(kabuki\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Keren_(kabuki))

http://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%ADda_de_la_Fundaci%C3%B3n_Nacional

<http://en.wikipedia.org/wiki/Sharaku>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Japonismo>

http://en.wikipedia.org/wiki/Torii_school

http://en.wikipedia.org/wiki/Katsukawa_school

http://en.wikipedia.org/wiki/Utagawa_school

http://es.wikipedia.org/wiki/Escenas_de_g%C3%A9nero

http://es.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A9tica_japonesa

http://journals.cambridge.org/download.php?file=%2FOPR%2FOPR1_02%2FS0954586700002950a.pdf&code=abc5a8d0478fa1e8d298f403f4d38dc7

<http://www.fujiarts.com/cgi-bin/item.pl?item=141790>

http://www.google.com/imgres?q=Tosh%C5%ABsai+Sharaku+Miyako+III&hl=es&gbv=2&as_st=y&biw=1280&bih=567&tbn=isch&tbnid=mLPVy_rn4ShXtM:&imgrefurl=http://www.loc.gov/pictures/item/2008660664/&docid=dQgXYg1z0uy89M&w=453&h=640&ei=RMw2TsDfCs_OmAWN4MzwCg&zoom=1&iact=rc&dur=411&page=1&tbnh=129&tbnw=91&start=0&ndsp=27&ved=1t:429,r:25,s:0&tx=60&ty=78

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%8C%BF%E6%A5%BD>

http://en.wikipedia.org/wiki/Ichiz%C5%8D_Kobayashi

<http://es.wikipedia.org/wiki/Yamatotakeru>

http://www.kabuki21.com/oguri_hangan.php

<http://en.wikipedia.org/wiki/Jiriki>

<http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%BE->

<http://en.wikisource.org/wiki/Kojiki>

<http://en.wikisource.org/wiki/Kojiki>

MATERIALES AUDIOVISUALES:

「市川猿之助歌舞伎一代・猿之助スーパー歌舞伎の楽しみ・ヤマトタケル・オグリ」(1991), 松竹株式会社 Inc./NHK エンタープライズ, Japón

Inagaki, Hiroshi (1959): *Nippon tanjo (Tres tesoros)*, TOHO Co., Ltd., Japón

Inagaki, Hiroshi (1962): *Chushingura (47 rōnin)*, TOHO Co., Ltd., Japón

Inui, Ei'ichi (2001): *El teatro Kabuki*, RESAD, España

Kunigasa, Teinosuke (1953): *Jigokumon (La puerta del infierno)*, Daiei Films, Japón

Kurosawa, Akira (1945): *Tora no o wo fumu otokotachi (Los hombres que caminan sobre la cola del tigre)*, TOHO Co., Ltd., Japón

Kurosawa, Akira (1950): *Rashomon (El bosque ensangrentado)*, Daiei Films, Japón

Kurosawa, Akira (1957): *Kumonosu-jo (Trono de sangre)*, TOHO Co., Ltd., Japón

Kurosawa, Akira (1958): *Kakushi toride no san akunin (La fortaleza escondida)*, TOHO Co., Ltd., Japón

Kurosawa, Akira (1961): *Yojimbo (Mercenario)*, Kurosawa Films/TOHO Co., Ltd., Japón

Kurosawa, Akira (1985): *Ran*, StudioCanal (París)/Herald ACE Inc.&Nipón Herald Films Inc. (Tokyo), Francia/Japón

Kurosawa, Akira (1990): *Kōan yume wo mita (Los sueños de Akira Kurosawa)*, Akira Kurosawa USA/Warner Bros. Ent., Japón/EE.UU

Mizoguchi, Kenji (1939): *Zangiku Monogatari (Historia del último crisantemo/Historia de los crisantemos tardíos)*, Shōchiku Shimokamu, Japón

Mizoguchi, Kenji (1952): *Saikaku ichidai onna (La vida de Oharu)*, TOHO Co., Ltd., Japón

Mizoguchi, Kenji (1953): *Ugetsu monogatari (Cuentos de la luna pálida después de la lluvia/Historias de la luna pálida de agosto)*, Daiei Films, Japón

Mizoguchi, Kenji (1954): *Chikamatsu monogatari*, Daiei Films, Japón

Shindo, Kaneto (1964): *Onibaba*, TOHO Co., Ltd., Japón

Sin director especificado (2000): *Japanese theater in the world; Kabuki; Noh; Bunraku; Performing; Japan's modern theater*

Sin director especificado (2002): *Teatro japonés: Teatro Nō, Kyōgen, Bunraku, Kabuki*